

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Romanica



TESIS DOCTORAL

**Antonio Machado : poesía y lenguaje : un estudio sobre los
espacios poéticos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Eugenia Popeanga

Madrid, 2015



TP
1983
1-15

x - 53 - 074020 - 5

Eugenia Popeanga Chelaru

ANTONIO MACHADO, POESIA Y LENGUAJE. UN ESTUDIO
SOBRE LOS ESPACIOS POETICOS

Departamento de Filología Románica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1983



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

125/83

© Eugenia Popeanga Chelaru
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1983
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-14734-1983

EUGENIA POPEANGA CHELARU

ANTONIO MACHADO. POESÍA Y LENGUAJE
UN ESTUDIO SOBRE LOS ESPACIOS POÉTICOS.

DIRECTOR: ALONSO ZAMORA VICENTE
CATEDRÁTICO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Sección de Literatura Hispánica
1.981

II

ÍNDICE

PREÁMBULO	IV
ANTONIO MACHADO Y SUS EXÉGETAS	1
Estado actual de los estudios sobre la vida y la obra de Antonio Machado	2
TIEMPO Y ESPACIO: PROLEGÓMENOS	13
El desarrollo de la concepción sobre el tiempo y el espa cio a lo largo de la historia	14
Espacio y tiempo míticos	25
La representación del tiempo a través del lenguaje	30
Tiempo y espacio poéticos	33
EL ESPACIO POÉTICO DE LA INFANCIA	40
El decorado modernista	41
El eterno retorno	42
El jardín	47
El laberinto	57
El umbral de la muerte	64
EL ESPACIO POÉTICO DEL AMOR	69
El espacio sagrado del amor en la muerte	70
El conocimiento por el amor	79
La invención de la amada	88
La espacialización del tiempo del amor	93
El amor en la eternidad	95
EL ESPACIO POÉTICO DE LA MUERTE	97
El tríptico temporal	98
Niveles temporales y símbolos espaciales de la muerte ...	99
El ansia de eternidad	110
El asomo a la nada. El espejo. El ojo.	112
El espacio sin tiempo	120
Libertad en la nada. La creación	130

III

EL TIEMPO HISTORICO Y LOS ESPACIOS DE CASTILLA	134
El poeta y su tiempo	135
Los espacios de Castilla	139
ANTONIO MACHADO, POETA MODERNO	149
Búsqueda y huida del tiempo	150
Analogía e ironía	159
La palabra poética como espacio	162
El poeta ante la nada. La metáfora	164
La libertad a través del lenguaje poético	168
Antonio Machado, poeta moderno	170
La palabra poética y el lector	175
BIBLIOGRAFIA	181
I Obras de Antonio Machado	182
a) Libros en verso y en prosa aparecidos en vida del -- autor.	182
b) antologías, ediciones diversas y ediciones críticas ..	183
c) teatro	184
II Estudios críticos sobre Antonio Machado	184
a) biografías, estudios de conjunto, monografías	184
b) ensayos y artículos	188
c) números especiales de revistas o de periódicos	197
III Historia, literatura y civilización de España	198
(fines del siglo XIX y siglo XX)	
a) historia	198
b) literatura	199
c) modernismo y generación del 98	200
IV Otras obras consultadas o citadas	201
a) historia de la filosofía	201
b) textos literarios	203
c) estudios diversos. Teorías literarias. Poética	204

PREÁMBULO

y

Nuestro siglo, poco a poco, se va despidiendo de la gran aventura que fué el romanticismo. En términos estrictos de estética esta corriente murió hace ya tiempo dando lugar a otras tendencias y éstas a su vez, a otras hasta llegar al momento actual, de gran crisis en todos los dominios de la creación artística. Pensamos que el "eón" romántico que brotó revolucionariamente en una -- época pasada conoció en realidad, bajo varios disfraces, una vida bastante más larga que la que le confieren los manuales. El hombre de nuestro siglo no puede llevar etiquetas como ^{que} las llevaban los renacentistas, los ilustrados, los románticos mismos, ya que todas las categorías estéticas se vinieron abajo, arrasadas por la enorme ola de inquietud, de anhelo y de curiosidad devastadora que caracteriza nuestros tiempos.

Más allá de las revoluciones, de las guerras, de la aparición de nuevas naciones, de las luchas intestinas en el seno de pueblos antiquísimos, vivimos todavía una gran aventura romántica de descubrimientos científicos, de descubrimientos acerca del ser humano y una época de inconfundible pregunta acerca de nuestro destino. Nos acercamos lentamente hacia un peligroso borde de conocimiento; estamos viviéndolo bajo el dominio de la razón, del poder controlado y del instinto, estamos viviendo una época de crisis. Somos testigos de los últimos brotes románticos destinados a morir pronto entre las fichas de unos ordenadores. La vida se desarrolla, sigue tomando otros cauces que los conocidos anteriormente, los viejos valores del "bien y del mal", de lo hermoso y de lo grotesco se confunden en una "danza de la muerte". No sabemos si va a haber fuerza para decantar, reposar y empezar de nuevo con esta maravillosa inquietud propia del espíritu humano otra aventura, -- más atrevida, más prometedora que la que hemos estado viviendo. El mundo de la cultura se resiente fuertemente, está desmoronándose bajo las fuertes olas de esta crisis. Señales hay muchas --son las obras cada vez más frías, desprovistas de la sonrisa y de la ironía fina-- atributos de la brillantez de la capacidad creadora. También vivimos más que nunca acosados por el tiempo sin dar posi-

VI

bilidad a nuestros poetas a encontrar la "otra" dimensión que haga de su trabajo una creación artística. Estamos rodeados del imperio de la prosa -la que nos testimonia, no nos deja soñar, nos recuerda con parsimonia y sin cesar que somos de nuestro tiempo, que tenemos que vivir nuestro tiempo, que nos tenemos que comprometer - y luchar por él. Apenas hay poesía -y éste es uno de los signos - más dolorosos que conoce nuestra época, ya que la poesía es un resultado natural del ímpetu, del estado primaveral del ser humano, de este "eon" romántico. En cambio se ha desarrollado una meta -- poesía- creación arbitraria que se permite jugar con el verso intentando sacar su esencia, sus perfumes, su ardor, ponerlo sobre la mesa del cirujano y bisturí en mano, desmenuzarlo, una vez -- anestesiado, perdida en una letargia toda su vida espiritual. Se intenta aplicar la rigurosidad del conocimiento científico a la obra de arte y ésta se encuentra analizada, destripada, catalogada y muchas veces olvidada, dentro de las páginas barrocas de un libro de crítica. El investigador del arte hace de la razón -- herramienta de trabajo, rindiéndole un culto y despreciando olímpicamente los vagos conceptos románticos de: "emoción artística", "vocación misteriosa de la palabra, del color o del sonido". En cambio adorna su labor con los nuevos mitos de la "estructura" de los "campos semánticos", "las curvas de evolución y los gráficos de la intencionalidad artística". Cada vez hay menos críticos que entienden la orgullosa función catártica de la creación, cada vez hay más técnicos. Gilbert Durand, conocido investigador de la literatura a través de lo imaginario y del mito, afirma en Figures mythiques et visages de l'oeuvre. L'Yle verte, Berg International, Paris, 1979:

"par un véritable phénomène de feed-back, les ordinateurs modèlent ou remodelent nos façons de penser. La machine pousse son exigence extrême qui est de contraindre la pensée à la - quelle cependant elle doit l'existence. Ainsi, qu'elle le veuille ou non, la linguistique moderne contribue à l'édification de cet univers "cybernétique" où la machine se subs--

VII

titue, comme modèle, à l'homme. Comme le présentait Michel Foucault, nous semblons assister paradoxalement à la "mort de l'homme" à l'instant même où les "Sciences de l'homme" paraissent triompher en lui appliquant les procédés qui ont minutieusement préparé le progrès gigantesque de la Science et de ses méthodes, durant le siècle écoulé.

On peut d'abord s'inquiéter -et c'est tout le procès de la Culture Scientifique de type occidental qui s'ouvre de nouveau ici- de ce que l'universalité de la conception de l' -homme- linguistique-, non seulement ressemble à une programmation de machine électronique, mais encore sous-entende la redoutable inégalité -fondatrice de nos technocraties politiques modernes- entre les "ingénieurs" du savoir et le troupeau des ignorants, des inaptes à la mécanisation mathématique, des poètes non cybernéticiens". (pag. 38).

Las dos tendencias, la así llamada "romántica" y la "científica" están en una lucha abierta bombardeándose con un sinnúmero de nuevos métodos unos más agudos que otros. Creemos que el resultado de esta pugna va a ser el olvido de la obra de arte. Y ésta se va a levantar otra vez, intacta, limpia de la polución metodológica, -- abierta para hablar a otras generaciones. No olvidemos que el crítico literario es un trabajador humilde, llamado a descubrir el valor, a reforzarlo con su palabra equilibrada y armónica, y a abrir puertas a la creación. La investigación del historiador de la literatura, del sociólogo de la literatura, del filósofo o del lingüista -- son eslabones en el camino hacia el meollo de la creación literaria, nunca metas en sí. Cuando una obra es un valor auténtico entonces se hace dueña de sus exégetas saliendo ilesa de todo manoseo crítico, -- alzándose oscura, misteriosa, perfecta, duradera más allá de la muerte de su creador, de nuestra muerte. Los críticos deben buscar caminos a través de la obra artística y literaria como se buscan senderos en un bosque. Hay quienes intentarán cruzar el laberinto frondoso catalogando árboles, analizando el agua de los arroyos, mirando al microscopio el mundo de los insectos, midiendo el calor que nece-

VIII

sitan las flores para abrir su corola. Hay otros que se pasean -- extasiándose delante de cada tronco, buscando ruiseñores y ninfas en cada lago, admirados por la puesta del sol o por el rayo de -- luna en un prado solitario. Tanto unos como otros pueden perderse. En fin existe un tercero --pastor de toda la vida, nacido en el -- bosque, conocedor de todo lo que le rodea, que no se emociona ni analiza porque para él, el bosque de palabras, color o sonido es su elemento vital hacia el cual experimenta un amor profundo. Ser pastor de este bosque es la misión de un crítico y creemos que la investigación de una obra de creación no es ningún paseo romántico o científico sino un conocimiento exacto y una comunión espiritual con la creación. Pensamos que el único camino capaz de llevarnos hasta el corazón de una creación (del tipo que sea) reside en unir la curiosidad intelectual a un fuerte impulso anímico, intuitivo. Eso no quiere decir que desdeñamos la metodología corriente, que -- borramos la historia literaria, la sociología, la comparatística o la estilística sino que las utilizamos conscientemente y "cum grā no salis" siempre que nos ayuden a hacer un paso más. Pero some--temos todo ésto al ritmo interno de la creación que nos interesa. Nos proponemos un acercamiento a la obra poética de Antonio Macha do de este modo, respetando la luminosidad de su verso, inten--tando bucear hasta lo profundo de su poesía. Intentaremos acercar nos a este "misterio" de una manera lúcida, conscientes de que -- todo afán de conocimiento tiene que encerrar dudas, atrevimiento y un imperioso deseo de seguir adelante. Al mismo tiempo pensamos que nuestro acercamiento tiene que revelarnos algo --o sencilla--mente domarnos, obligarnos a obedecer los ritmos internos del es--píritu humano perenne que late en estos versos.

ANTONIO MACHADO Y SUS EXÉGETAS

Estado actual de los estudios sobre la vida y la obra de
Antonio Machado.

Antonio Machado es uno de los poetas españoles que, tanto en su país, como fuera de él, ha gozado de muchos lectores y también de un importante número de exégetas. Su obra poética, poco extensa, se ha considerado siempre, casi desde el momento de su aparición, como sencilla, conmovedora, de fácil penetración en cualquier tipo de público. Campos de Castilla ha sido uno de los tomos estandarte para muchos momentos de la historia tan cercana y sangrienta de España y la figura del poeta "de torpe aliño indumentario" lleno de modestia, humilde, ganándose la vida por aquellas provincias dejadas de la mano de Dios ha hecho de Machado un creador leído, leído y aprendido de memoria -un poeta del pueblo. A todo esto ha contribuido también su final, su apaciguamiento a orillas del mar un día gris de febrero en el exilio. Sin ser tan espectacular como la de Lorca -la muerte ha hecho de don Antonio un mártir. Coincidimos en nuestra opinión con J. M. Aguirre que abre su libro Antonio Machado poeta simbolista, de esta forma:

"La grave tentación que debe de sentir quien quiera enfrentarse seriamente con la personalidad y la obra de Antonio Machado es la de intentar deshacer todas las ideas fijas (y equivocadas) que a lo largo de los últimos años se han ido acumulando sobre ellas. Resulta casi patético leer lo que algunos críticos dicen de la personalidad de Machado. La canonización -- del poeta como una especie de "santo" del socialismo republicano (¡incluso del marxismo!) no tiene más excusa que, en primer lugar, la ausencia de una buena biografía del poeta, y es sintomático que la misma todavía no se haya escrito. Para algún crítico, Machado fue el único escritor de la llamada generación del 98 que mantuvo una línea continua, pura, "comprometida" a lo largo de toda su existencia ..

Machado ha querido ser comprendido como escritor cristiano .. Machado ha sido propuesto por la "derecha" y por la "izquierda" como ejemplo a seguir por la juventud española, mientras que los marxistas chilenos le consideran "anacrónico" .. Hay que salvar a Antonio Machado de sus míopes admiradores. Libro hay sobre él lle

no de expresiones como "¡magnífico don Antonio!" ; otro le califica de "casi un semi-Dios", poco más o menos como prueba de que Machado sólo pudo haber amado a Leonor, y -- que el asunto de Guiomar debió ser imposible ya que un casi semi-Dios no puede ser infiel a la memoria de la esposa muerta . Un crítico extranjero le considera "saint et martyr" . (pag. 13-14) .

Tanto sobre su vida como sobre su obra, se ha escrito -- mucho, se han estudiado los aspectos más diversos de su personalidad como ser humano y como creador. Se le han dedicado conferencias, sesiones, se ha celebrado, con gran pompa y cantidad de papel renegrido, el centenario de su nacimiento. Y a pesar de todo esto, ahora, en este momento Antonio Machado es uno de los poetas más olvidados de España, es un clásico en su casillero. Se han -- acabado los entusiasmos, los testimonios sobre su existencia en -- Soria, Baeza y Segovia, se le ha escudriñado la vida íntima, se -- han publicado las cartas de amor y las de amistad con los poetas de su tiempo, se ha publicado una edición de Obras y muchos de -- los que se dedican a la poesía ni se acuerdan de las resonancias machadianas.

A pesar de esto creemos que sus versos siguen todavía -- llenos de savia, que el investigador está todavía ante el misterio de una poesía sencilla, cristalina, profunda.

Antes de exponer los propósitos de este trabajo pasaremos breve revista a la enorme bibliografía dedicada a la vida y -- obra del poeta sevillano. En lo que se refiere a la publicación -- de la obra nos parece que, a pesar de haberse editado una cantidad impresionante de tomos sueltos, no hay más que dos ediciones que se puedan utilizar a la hora de una investigación seria: una es Obras, Poesía y Prosa. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ensayo preliminar de Guillermo de Torre, -- Buenos Aires, Editorial Losada, 1964, y la otra es Poesie di Antonio Machado. Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografía a cura di Oreste --

Macri, Milano, Lerici Editori, 1959 (3^a ed. 1969) y Prose, di Antonio Machado. Milano, Lerici Editori, 1968, bajo la misma dirección. A lo largo de este trabajo utilizaremos la edición de Oreste Macri.

Como ediciones críticas parciales se pueden mencionar también las de José María Valverde, Domingo Ynduráin y Geoffrey Ribbans: Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid, Castalia, 1971. Juan de Mairena. Edición introducción y notas de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1972, Los complementarios, Edición crítica por Domingo Ynduráin. (2 vols. I Facsimil. II Transcripción) Madrid, Taurus, 1972, Soledades. Galerías. Otros poemas. Edición, prólogo y notas de Geoffrey Ribbans, Barcelona, Labor, 1975.

Nos falta todavía una edición crítica completa de las obras de Antonio Machado y así el trabajo del investigador se ve dificultado por la necesidad de manejar varias ediciones a la vez u optar por una que no siempre es la más nueva o la más adecuada a sus propósitos.

Pasando a la lista de trabajos críticos el material es abundante y no muy fácil de catalogar. Se divide en dos partes: los estudios dedicados a la vida y los dedicados a la obra del poeta; entre estas dos categorías están: las exégesis de carácter monográfico, las que intentan abarcar la vida y la obra del poeta en un conjunto global que implica la circunstancia histórica y artística de aparición del creador, las influencias españolas y extranjeras, las relaciones con los miembros de su generación, con los que le han precedido y con los poetas a los cuales sirvió de maestro.

Las monografías son quizás el tipo de trabajo más difícil y lleno de escollos que se puede emprender sobre cualquier creador y en el caso de Machado hay pocas. A lo largo del tiempo

mencionamos las de: Antonio Campoamor González, Antonio Machado, 1875-1939, Madrid, Ed. Sedmay 1976, José Luis Cano, Antonio Machado, Biografía Ilustrada, Barcelona, Ed. Destino, 1975, Gabriel -- Pradal Rodríguez, Antonio Machado, Vida y Obra, New York, Hispa-- nic Institut, 1951. Antonio Serrano Plaja, Antonio Machado, Bue-- nos Aires, Ed. Schapira, 1944, José María Valverde, Antonio Macha-- do, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1975.

Finalmente, el ambicioso intento de Bernard Sesé que, -- en un estudio monumental, intentó seguir tres aspectos fundamen-- tales: el hombre, el poeta, el pensador. Es difícil juzgar la -- aportación de estos críticos a la exégesis machadiana; pensamos -- que estos estudios se han limitado a hacer una síntesis de los -- principales datos de la vida del poeta corroborándolos con los -- poemas correspondientes y siguiendo en el análisis de éstos los -- tópicos lanzados hace mucho tiempo a propósito de esta obra poéti-- ca. A veces resultan más ricos los estudios modestos que se refie-- ren sólo a ciertos aspectos de la vida del poeta -- estudios de his-- toria literaria que verifican una fecha, un nombre, corrigen un -- dato o presentan elementos nuevos sobre la época, como por ejem-- plo: Pablo Cobos. Antonio Machado en Segovia. Vida y Obra, Ma-- drid, Insula, 1973.

Desgraciadamente, a la hora de un enfoque de la creación propiamente dicha estos estudios quedan fuera, sirven muy poco o nada en el trabajo de aclarar un verso oscuro, una alusión o un -- pensamiento a medio terminar. No rechazamos estas investigaciones -- sólo advertimos que apenas las vamos a utilizar en nuestro reco-- rrido a través de la poesía de Don Antonio. Creemos que son abso-- lutamente necesarias para realizar una buena monografía o una edi-- ción crítica fiable. Aunque la intención de este estudio es otra -- consideramos que toda aportación, todo documento, toda aclara-- ción de tipo histórico literario son útiles y deben formar la ba-- se de nuestro trabajo. Una visión sintética implica una base de -- conocimientos analíticos y en nuestro apoyo traemos la opinión de Zamora Vicente:

"podríamos con facilidad entresacar testimonios que autorizan esta peculiar forma de ver un -- problema nacional desde las voces opuestas, -- gesticulantes, pero poseedoras también de valores cotizables. Ahora bien, el problema está ahí y desde el punto de vista de crítica socio literaria es más importante que hablar de imágenes, recurrencias, simetrías, medidas, aspectos verbales. Todo esto viene después, y al -- servicio de aquéllo".

(Apostillas a un poema de Antonio Machado, en Curso en Homaje a Antonio Machado, Curso Superior de Filología Hispánica, - Salamanca, otoño 1975).

También hay estudios en que el autor no se dedica enteramente a la investigación de la obra machadiana, al incluir al poeta en una serie más amplia. El crítico preocupado por el modernismo, por la "generación del 98", por las relaciones entre esta generación y la del 27, el que hace estilística y el que se ocupa de métrica, el filósofo que busca huellas de la filosofía de Bergson o Heidegger se detendrán sobre la creación de Machado. Mencionamos entre estos trabajos los de: Ricardo Gullón, Conversaciones con Juan Ramón, Madrid, Taurus, 1958. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, Buenos Aires, Losada, 1960. Las secretas galerías de Antonio Machado, Madrid, Taurus, 1958. Las direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1963, Francisco López Estrada, Los "primitivos" de Manuel y Antonio Machado, Ensayos Planeta, Madrid, 1977., Aurora de Albornoz, La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1968. Antonio Sánchez Barbudo, El pensamiento de Antonio Machado y de Miguel de Unamuno, Madrid, Ed. Guadarrama, 1959, Pedro Laín Entralgo, La generación del 98, Madrid, Austral, 1947, Guillermo Díaz Plaja, Modernismo frente al 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1951. Hans Jeschke, La generación de 1898 en España (Ensayo de una determinación de su esencia), Madrid, Editorial Nacional, 1954.

Este tipo de trabajos completan o abren camino a las monografías -ya que se mantienen, de una manera más o menos general, dentro de la historia literaria, dentro de la así llamada investigación extraliteraria que hace un acopio de información comentada

acerca de un creador como persona, y personaje de su época. Uno de los problemas más debatidos, desde este punto de vista es la pertenencia de Antonio Machado al modernismo por un lado, y a la generación del 98 por otro, y las huellas que han dejado las dos importantes tendencias de la poesía española de aquel tiempo en su obra. No queremos tomar parte en esta discusión; además parece que poco a poco incluso los espíritus más radicales han dado paso a la idea de que la obra de un poeta, en su totalidad, no se puede encasillar y etiquetar con certeza dentro de ninguna de las corrientes de naturaleza estética o ética que caracterizan su época. Como creador, Machado ha conocido y se ha entusiasmado tanto por la infinidad de recursos poéticos y musicales que le ofreció el modernismo, como por la rectitud de los principios morales que exigía el programa de la generación del 98. Pero su obra es más compleja que todo esto, además se alza ya independiente, sólida, rechazando por sí misma, por su unidad, encorsetamientos, adhesiones parciales que evidentemente disminuyen su valor.

La exégesis machadiana conoce finalmente un tipo de trabajos que se acerca más a la línea que nos proponemos seguir; se trata de la investigación de la obra poética en sí, investigación que, repetimos, implica siempre un buen conocimiento previo de la circunstancia histórica y estética en que se ha formado el creador y en que ha cristalizado su creación. Pero dejando como telón de fondo los detalles de la vida y los momentos de cruce de ésta con la poesía, se abarca y se estudia solamente lo que nos queda a nosotros, lectores, después de años, de una obra literaria. El procedimiento tiene sus trabas y somos conscientes de ello. Muchas veces la especulación, el vuelo de la imaginación del crítico ofrecen una interpretación ampulosa y decorativa que se puede borrar con un detalle, con una fecha, con una carta o una variante descubiertas por el humilde historiador de la literatura. Conocemos los riesgos y optamos por la fórmula de edificar nuestra investigación sobre un atento conocimiento de los hechos.

Volviendo a los estudios que se dedican a la obra en sí,

destacamos los que nos ofrecen un análisis exhaustivo de esta obra, poema por poema; -es el caso de Sánchez Barbudo con Los poemas de Antonio Machado, Barcelona, Lumen, 1967, y de Alfonso Seoane, María José & al., Antonio Machado, verso a verso (comentarios a la poesía de Antonio Machado) (Prólogo de Francisco López Estrada), Universidad de Sevilla 1975, Col. de Bolsillo 42. -- También hay estudios que intentan destacar los temas fundamentales de su poesía, los motivos literarios o sólo aspectos que puedan aclarar el mensaje poético. Citamos el estudio ya clásico de Ramón de Zubiría, La poesía de Antonio Machado, Madrid, Gredos 1955, Domingo Ynduráin, Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907), Madrid, Turner, 1975, José María Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista, Madrid, Taurus, 1973,

Pablo de Cobos, Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética, Madrid, Insula, 1964. Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos, Madrid, Ancos, 1970. Sobre la muerte en Antonio Machado, Madrid, Insula, 1972. Eduardo Gener Cuadrado, El Mar en la poesía de Antonio Machado, Madrid, Ed. Nacional, 1966. Emilio Orozco Díaz, Antonio Machado en el camino, Notas a un tema central de su poesía, Granada, Universidad de Granada, 1962. P. Cezezo Galán, Palabra en el tiempo, (poesía y filosofía en Antonio Machado), Madrid, Gredos, 1973.

Nos encontramos con los temas de la infancia, del amor, de la patria, de la muerte y del tiempo, comunes a los poetas desde siempre y con la correspondiente representación poética propia de Antonio Machado. El estudio temático y de motivos literarios se realiza en función de la óptica del investigador y de la etiqueta inicial que se le adosa al creador: -modernista- en toda su obra, noventa y ochista ^{asimismo}, aunque cabe la postura ecléctica de incluir parte de esta obra en cada una de las tendencias mencionadas. En general los resultados obtenidos no abren nuevos caminos de comprensión de los poemas estudiados sino más bien son la confirmación -mediante una demostración más o menos brillante, más o menos aguda de la hipótesis de trabajo. De vez en cuando el

análisis de un poema, pone de relieve un símbolo, una actitud que, enfocadas desde otros puntos de vista, pueden cambiar la hipótesis -contradecirla- hacer que el autor emprenda la aventura de un descubrimiento.

Hace algún tiempo, cuando decidimos ocuparnos de la obra de Antonio Machado, el camino más claro, el más conocido era el de la investigación de los aspectos temáticos y entre éstos una atención especial se le otorgaba al tema del tiempo. Evidentemente la trampa la había construido el propio poeta al afirmar que su poesía es "palabra en el tiempo" reiterando siempre que pudo, en verso o prosa la importancia de lo temporal para él como ser humano y como creador. Quizás nos hubiéramos acercado a su mundo poético desde este punto de vista, aún tentador y capaz de abrir nuevos senderos.

Pero la lectura del artículo de Don Dámaso Alonso "Los Fanales de Antonio Machado" en Cuatro poetas españoles, Madrid, Gredos, 1962 nos pone de manifiesto otra dimensión, quizás un camino nuevo en la interpretación de la poesía en general y de la del poeta sevillano en especial:

"¿Y pensamos en el arte de Machado? ¿Qué vemos? Lo primero que vemos es espacio; algo que se abre y se profundiza ante nosotros. Siempre en su poesía hay un espacio que se abre y se ilumina ... En un enorme número de casos quizá en un 80 a 90 por ciento de los poemas, Machado nos comunica su intuición vivida-temporal y única por medio de una representación espacial." -- (pág. 168-9).

Esta afirmación nos da la clave de toda la obra machadiana, la capacidad del poeta para intuir la dimensión temporal de la vida, de la creación pero representándola en una forma que es la espacial, conjugando de este modo las dos dimensiones fundamentales del mundo y de la vida.

Nuestro interés se ha centrado en el estudio de cada poema para ver en qué medida responde a la hipótesis que propone don Dámaso y que hacemos nuestra. Los trabajos antes mencionados, y muchos más, cuya lista se incluirá en la bibliografía final han

encauzado la investigación, con preponderancia hacia lo temporal, interpretando los versos en este sentido y dando la simbología correspondiente a esta dimensión. En nuestro apoyo vienen algunos estudios, uno de amplias dimensiones, dos más pequeños pero igualmente pertinentes.

El que nos abrió efectivamente camino fué 'Una poética para Antonio Machado' Madrid, Gredos, 1970 de Ricardo Gullón; libro que enfoca desde otra perspectiva y con otros métodos la creación machadiana. Entre los capítulos que más interés presentan están los que se refieren al Espacio, Tiempo, Distancia. Gullón intenta definir los conceptos de espacio-mundo, espacio-lírico, mágico, y después de ofrecernos la simbología del espacio-espejo, nos sorprende (ó quizás nos confirma un pensamiento), con el concepto de los "espacios del tiempo". Junto con Gullón sospechamos un juego tiempo-espacio en la creación machadiana y adelantamos la hipótesis del movimiento proteico que convierte el tiempo en espacio^o el espacio en tiempo según las necesidades de expresión del creador. Entendemos con Gullón que una "poética para Antonio Machado" ha de girar en torno a estas alternancias y ha de ver cuales son las representaciones poéticas que visten de verbo a dos dimensiones abstractas.

En la misma línea aunque sin afirmarlo con tanto ahinco está el capítulo "El símbolo en la poesía de Antonio Machado" en Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos 1.976 de Carlos Bousoño. Se trata de ejemplificar con una parte de la obra del poeta la teoría sobre el símbolo. Bousoño recurre al análisis de varios poemas poniendo de relieve la tipología simbólica pero, al mismo tiempo, indicando la curva de las alternancias espacio-tiempo a través de los símbolos. La atención otorgada a los símbolos abiertos y cerrados, a la evolución de éstos en la poesía, la gradación simbólica nos han indicado que efectivamente existen elementos temporales y espaciales que se caracterizan por una simbología precisa, y que a cierto momento pueden cambiarse, alterar su significado. Este capítulo del conocido libro de Bousoño nos

ha servido tanto por la manera penetrante de hacer el análisis -- literario como por la fijación de la terminología que empleamos. Por fin queremos mencionar a Cesare Segre que en su "Crítica bajo control", Planeta, Barcelona, 1970 dedica dos estudios a las Soledades. El crítico italiano circunscribe su análisis a una parte de la obra del poeta pero empleando métodos estructuralistas (aunque con la debida moderación con que adapta el método a las necesidades del texto) pone de relieve dos elementos; uno temporal y otro espacial: la fuente y el jardín, demostrando como cambian -- de contenido dentro de ciertos poemas.

Todos estos intentos, caminos medio abiertos, esbozos de investigación, nos han determinado escoger como tema de trabajo el de los espacios y tiempos en la creación poética de Antonio Machado persiguiendo el proceso de temporalización del espacio y de espacialización del tiempo. Consideramos que estas dos fórmulas son las apropiadas para expresar el cambio permanente de significados, este balanceo conceptual inevitable en el juego poético.

Tenemos que mencionar también la labor de Ricardo Gullón acerca de los espacios poéticos y novelescos, labor concretizada en su recién aparecido libro: Espacio y novela, Antoni Bosch, S.A., -- Barcelona, 1980.

Hemos limitado el material y vamos a someter al análisis solamente la obra poética de Antonio Machado, lo que no nos hará -- olvidar en ningún momento sus fragmentos de prosa que muchas veces representan aclaraciones, volteretas de su pensamiento poético. -- Considerando como valiosa toda la aportación crítica sobre Antonio Machado como persona y como creador, pensamos que este trabajo -- quizás pueda ofrecer al lector una experiencia crítica nueva. Al -- mismo tiempo somos conscientes de que este trabajo no se hubiera -- podido llevar a cabo, si la misma obra no nos hubiera ofrecido un campo tan amplio de investigación, si la misma obra no representase un modelo de equilibrio de una estructura poética en tensión dinámica, tensión que le confiere un profundo carácter moderno. En su ensayo ya citado "Figures Mythiques et visages de L'oeuvre Gilbert Durand afirma:

"La première maxime de cette hypothèse consiste à affirmer non pas que "le style c'est l'homme" mais plutôt que "l'homme c'est l'oeuvre", avec son style et son message. D'où l'affirmation - du primat absolu de l'oeuvre dans sa singularité créatrice, sur toutes les mises en formes, - sur tous les systèmes réducteurs d'explication.

Deuxièmement, la connaissance de l'oeuvre, -- c'est-à-dire la science de la Culture (esthétique, critique ou anthropologie) non seulement doit se refuser à choisir entre explication et compréhension, mais surtout doit se refuser à choisir un système cohérent de mise en forme - explicative ou compréhensive (existentielle). C'est le refus d'un ordre de structures "infrastructurantes", préétablies par rapport à l'oeuvre, car c'est l'oeuvre qui crée et produit structures et formes harmoniques, contraires ou conflictuelles.

Troisièmement donc, la connaissance de l'oeuvre n'est possible qu'en suivant cette dynamique des tensions structurales. L'oeuvre n'est comprise qu'à travers un réseau de structures hétérogènes, disparates et quelquefois antagonistes qu'elle seule unifie par son unicité. La tension structurale est l'essence de l'oeuvre -- aussitôt bien du "fiat" de la "Schöpfung" que de "l'apparaître" de la "Gestaltung". C'est dans la compréhension de cette tension que réside la -- connaissance la plus adéquate de l'oeuvre"(P.121-122)

El desarrollo de la concepción sobre el tiempo y el espacio
a lo largo de la historia.

Dámaso Alonso en el artículo citado anteriormente afirma que en la poesía de Don Antonio el tiempo encuentra grandes aperturas espaciales, que las dos dimensiones fundamentales del mundo se -- dejan ver en su representación poética. Consideramos necesario -- ahora, al comienzo, intentar aclarar los conceptos de espacio y -- tiempo en el sentido general y en áquel que vamos a utilizar en -- nuestra investigación.

Desde sus tiempos más remotos la humanidad, tanto en su ver-- tiente filosófica como en la físico-matemática, se ha sentido -- inquieta frente al concepto de tiempo, ya que éste hacía sus cor-- tes en el ser humano, indicaba el inicio y el fin de un trayecto, se podía intuir con más facilidad. Se ha intentado medir el tiem-- po en varias formas, representarlo en cierto modo y finalmente -- encerrarlo dentro de unos mecanismos cada vez más perfeccionados. El ser humano sabe que su existencia es un lapso en un tiempo que le precede y le seguirá para siempre, y ha experimentado las sen-- saciones más diferentes con respecto a este concepto. En torno al tiempo se han desarrollado la filosofía, las matemáticas, las ar-- tes, y la religión; al tiempo se le puede atribuir la categoría -- de dueño universal entre los mortales. Quizá la idea de un Dios -- inmortal, eterno tenga su origen en la inquietud del individuo -- ante el tiempo.

Menos espectaculares han sido las indagaciones en torno al -- espacio, al concepto que complementa al anterior. Creemos que no -- se puede hablar de uno sin definir al otro ya que todo lo que -- está en el espacio tiene un tiempo y de este modo encuentra su -- lugar dentro del universo. La relación tiempo-espacio es indispen-- sable para poder concebir la existencia nuestra en el universo, y quizás más, es fundamental para establecer la existencia del uni-- verso mismo.

- Pasaremos revista a algunas de las más interesantes concepciones sobre el tiempo y el espacio para intentar llegar hasta nuestro siglo tan sometido a la angustia de lo temporal dentro de un espacio reducido, que necesita proyectarse hacia otros espacios.

Las civilizaciones orientales postulan la extirpación de lo meramente temporal, lo que en la India se busca por el camino del pensamiento especulativo y en China por el camino de un orden -- vital político-religioso. Pensando en otras civilizaciones remotas, recordamos las cámaras mortuorias de las pirámides que son el símbolo perenne de los antiguos egipcios. En un espacio cerrado, tortuoso nos encontramos con el tiempo de los muertos, el tiempo chtonico, un tiempo concentrado dentro de las momias hieráticamente aprisionadas. No hay tiempo vital ni preocupación por la vida, ya que todas o la gran parte de las representaciones son unidimensionales y exentas de movimiento. La dinámica temporal se disuelve en una estática espacial representada en formas geométricas eternas. Nuestra afirmación se ve apoyada por las opiniones de Camón Aznar:

"La arquitectura en todos los tiempos crea sobre la tierra unos espacios artificiales adaptados a las creencias o a las necesidades del hombre. Sólo entre los egipcios esta arquitectura suprime la noción espacial y se deleita en crear unos lugares donde el hombre aparezca abrumado por la masa pétre que lo envuelve ... En el horror al espacio, que caracteriza la arquitectura egipcia, encontramos el motivo principal de su estructura arquitectónica" (1).

La civilización cretense nos brinda la leyenda del laberinto sobre el cual se han hecho múltiples especulaciones; en realidad la concepción de las épocas minoicas con respecto a los espacios era bastante cercana a la de los egipcios. Se imponen los espacios cerrados, pero seguidos de otros, cada vez más abiertos, y aparecen los propileos que multiplican un espacio hasta provocar la sensación de pérdida de la noción espacial y la conver-

ción de esta misma en tiempo. Los viejos griegos -aparte de las representaciones espaciales que nos brindan, son los que por primera vez dudan y se preguntan acerca de los dos conceptos intentando intuirlos desde el punto de vista filosófico y matemático. Los griegos consideran el tiempo, a la par que todos los pueblos de mentalidad arcaica, como una potencia oscura, indomable que se cobraba sus victimas siempre que se le antojaba. Pero esta representación temible era a la vez la que generaba y ordenaba el universo. Hesiodo nos da la visión del tiempo como el que acompasa - los astros y la sucesión de las cosechas y de las generaciones de los hombres, mientras que Protágoras ve el tiempo como ordenador del universo. Desde el momento en que ha aparecido el número, el tiempo cobra ritmo y armonía y el espacio equilibrio y proporción. Más tarde con Empedocles el ser y el tiempo se identifican. Con Platón la noción del tiempo se espacializa y toma la forma de un círculo, que está girando sin cesar, arrastrando bajo la máscara del destino a todo lo que encuentra en su camino. El presente, -- el pasado y el futuro están siempre dentro del mismo movimiento - circular repitiéndose y creando mitos. Ernst Cassirer comenta:

"... La intuición del tiempo y del destino -- empieza a separarse de su primitiva fuente mitológica; el concepto de tiempo entra en una nueva forma, la forma del pensamiento filosófico". (2).

Para los griegos el círculo temporal arrasa solamente - al ser humano, el único que se halla bajo el fatum, mientras que la naturaleza es permanente, espacial, único elemento que vence - al tiempo. El tiempo en Grecia es un accidente del espacio que, -- sin embargo, devora al hombre. En la teoría de las Ideas, Platón, fiel a su concepción de la realidad como una sombra de los arquetipos, ve también al tiempo como una concreción imperfecta y humanizada de la eternidad. Como una imagen de esta eternidad.

La aparición de Heráclito pone en circulación el lema "todo pasa, nada permanece" -y sólo es constante la mutación. Entre lo - que pasa hoy, y lo que ha pasado ayer no hay más relación que el -

cambio. Heráclito expresa de una manera sugestiva su concepción de la "corriente del tiempo" que arrastra consigo a todo ser y en la cual nadie puede pisar dos veces. Pero su atención no se concentra en este flujo y transcurso del tiempo, sino en las medidas que este aprehende, y estas medidas se suman en el logos único e inmutable del cosmos. El carácter peculiar de Heráclito como pensador griego se expresa en su doble actitud: por una parte la sujeción a la intuición temporal y por otra la superación de la misma, mediante la idea de la ley unitaria que se puede aprehender. Al igual que Buda, Heráclito emplea con predilección la imagen del círculo para expresar el contenido de su doctrina -y como símbolo de la perfección. Platón y Aristóteles emplearon también la figura del círculo para redondear y conformar su imagen intelectual del cosmos. Si la intuición heráclitea indica lo perecedero de todo lo que entra en las aguas devastadoras del tiempo, la doctrina de Sócrates se esfuerza por demostrar la perennidad del Ser y la eternidad de los valores espirituales -las ideas-. La concepción temporal de Platón va unida al movimiento y al número y este último encierra en sí tanto lo espacial como lo temporal. Aristóteles en su Física concluye que el tiempo no es movimiento pero que no se puede percibir más que como movimiento y además con la ayuda de lo anterior y de lo posterior -ambos términos conocidos de antemano. El mundo griego desde Protágoras hasta Aristóteles está buscando la esencia del tiempo- intuye su necesidad de encontrar lo espacial y relacionar los dos conceptos y establece por esto el número que siendo una abstracción ofrece la quinta esencia de los dos conceptos. Evidentemente el arte, la literatura griega reflejarán la concepción del tiempo y el espacio -la proporción, la armonía y el ritmo que son conquistas espaciales en lucha con el girar continuo del tiempo.

Al contrario de la filosofía oriental en que el tiempo no es un devenir sino un presente eterno, que exime de emocionalidad al ser, el cristianismo con su importante vertiente afectiva libera el tiempo del espacio, quebrantando así la soberbia armónica de los griegos, olvida lo espacial y se dedica principalmente a destacar

el correr del tiempo inexorable, siempre en sus tres momentos: el pasado, el presente y el futuro. Entre el Génesis y el Apocalipsis se escribe toda la historia del universo, con su fin y su comienzo; el ser humano está empujado hacia la vivencia angustiada dentro de la circunstancia que le obliga a cavilar sobre su destino y su posible eternidad. Si los griegos hacían del círculo el símbolo del tiempo y a la vez del espacio que se bastan a sí mismos, el cristiano inventó el símbolo del camino, símbolo espacial que representa, a la vez, el pasar del tiempo, la vida humana que se deshace paso a paso. El tiempo se convierte en la columna vertebral de nuestra civilización y provoca la aparición de las grandes preguntas que la caracterizan, la inquietud sobre el futuro, sobre el "más allá", sobre el espacio presentado solamente desde punto de vista temporal. Se intuye la existencia de un tiempo interior y se investiga sobre los dos conceptos. Evidentemente se crea un arte y una literatura capaces de expresar estas búsquedas, en definitiva el tiempo va unido inexorablemente al amor y a la muerte creando zonas de defensa espaciales, que puedan vencerlo. La aspiración más importante de la humanidad es la de convertir el tiempo en espacio y detenerlo, venciendo a la muerte. Se han sugerido como soluciones, la salvación del alma, la vida sin tiempo "del más allá" y la creación artística.

El idealismo kantiano identifica el apriorismo con el subjetivismo y hace del espacio y el tiempo formas intuitivas "a priori":

"¿Qué son pues espacio y tiempo?. ¿Son seres reales?. Son sólo determinaciones o también relaciones de las cosas, tales que les corresponderían a las cosas en sí mismas, aún cuando no fuesen intuitidas?. ¿o se hallan sólo en la forma de la intuición y, por tanto, en la constitución subjetiva de nuestro espíritu, sin la cual no podrían esos predicados ser atribuidos a ninguna cosa? ...El espacio es una representación necesaria a priori (s.a.), que está a la base de todas las intuiciones externas. No podemos nunca representarnos que no haya espacio, aunque podemos pensar muy bien que no se encuentren en él objetos algunos. Es conside--

rado, pues, el espacio como la condición de -- la posibilidad de los fenómenos y no como una determinación dependiente de éstos, y es una representación a priori (s.a.), que necesariamente está a la base de los fenómenos externos. (3).

La definición que da Kant del espacio nos elimina cualquier intención de conocimiento empírico y concibiendo la noción del tiempo como íntimamente ligada a la del espacio define el -- tiempo también como "dado a priori", y considera que, solamente -- como formas de la intuición sensible, el espacio y el tiempo pueden hacer posibles las proposiciones sintéticas a "priori". Comen-- tando precisamente estos dos capítulos de la Crítica de la razón pura que se refieren al espacio y al tiempo, dice Camón Aznar:

"Ya dentro del problema Kantiano, la más grave dificultad para una estimación de estos conceptos del tiempo y espacio en su más pura intuición reside en que en la dialéctica kantiana -- los dos se imbrican y condicionan. Y el tiempo aparece definido con calidad de sucesiones y -- hasta lo relaciona con el cambio espacial, que determina el movimiento. El espacio y el tiempo son así inaislables y las dos nociones no pueden darse separadas en la percepción de los seres. Espacio-Tiempo, en todo caso, es como el -- cuenco del alma donde pueden intuirse y desa-- rrollarse todos los fenómenos. Y sólo desde -- estos supuestos ya preexistentes, desde esos -- juicios sintéticos a priori es posible concebir la realidad empírica." (4).

La humanidad encontró muy estrecha la concepción Kantiana sobre el tiempo y espacio ya que no dejaba lugar a ninguna esperanza, a ninguna posibilidad de entrever otro tiempo y otro espacio fuera del que es creación subjetiva nuestra. En cambio esta -- teoría ha permitido el desarrollo de una estética y de unas co-- rrientes en la ciencia del lenguaje que consideran la palabra y la creación artística como obras en sí, aisladas, inexistentes fuera de la intuición que las ha podido concebir. Se necesita, de todas -- formas, en nuestro siglo reintegrar el ser humano en un tiempo universal.

• El paso desde la filosofía Kantiana a la de Bergson y a Heidegger, y a la escuela antropológica de Jaspers, Eliade, Cassirer -se ha dado poco a poco y lo ha dado esta vez la historia y la estética que se han encontrado lejos de la encorsetada teoría del filósofo de Königsberg.

El siglo XIX ha sido sacudido por fuertes tendencias materialistas que oponiéndose a los conceptos "a priori" consideraban el espacio y el tiempo como dos realidades existentes fuera de nuestra intuición, fuera de nuestra capacidad creativa. Son según la teoría materialista dos conceptos existentes, que se pueden conocer hasta cierto punto, que existen sin que nadie pueda ser capaz de concebirlos o dejar de hacerlo.

A finales del siglo pasado, apareció Henri Bergson, hablando del tiempo de una manera distinta, provocando una verdadera revolución en el dominio de la creación artística. El juego, el equilibrio frágil entre el espacio y el tiempo se pierde de nuevo ya que Bergson afirma que el problema se debe plantear no de modo metafísico sino existencial.

Por otra parte, el conocimiento teórico, las matemáticas y la física matemática, definen y afirman con más fuerza la idea de la homogeneidad del tiempo -llegándose hasta la progresiva cuantificación del tiempo. El tiempo no sólo está relacionado en todas sus determinaciones individuales en el concepto de número puro, sino que parece disolverse completamente en él. En la evolución moderna del pensamiento físico-matemático, en el desarrollo de la teoría general de la relatividad, ésta se manifiesta por el hecho de que el tiempo se ha desprendido de toda su particularidad específica. Cada punto del universo define por sus coordenadas espacio-temporales X_1, X_2, X_3, X_4 , pero éstas significan simples valores numéricos que no se distinguen entre sí, no tienen ninguna característica peculiar, son intercambiables.

• Bergson intenta anular la concepción de espacio fuera de

la del tiempo que en realidad lo abarca, siempre que se tenga en cuenta la duración pura:

"... lo mismo que para determinar las relaciones verdaderas de los fenómenos físicos entre sí hacemos abstracción de la que, en nuestra manera de percibir y pensar, les repugna de modo manifiesto, así, para contemplar el yo (s.a.) en su pureza original, la psicología, debería eliminar o corregir ciertas formas que llevan la señal visible del mundo exterior. ¿Cuáles son estas formas? Aislados unos de otros y considerados como otras tantas unidades distintas, los estados psicológicos parecen más o menos intensos. Considerados en seguida en su multiplicidad, se desenvuelven en el tiempo, constituyen la duración. En fin, en sus relaciones entre sí, y en tanto se conserva una cierta unidad a través de su multiplicidad parecen determinarse unos a otros. Intensidad, duración, determinación voluntaria; he aquí las tres ideas que se trataba de purificar, limpiándolas de todo lo que deben a la intrusión del mundo sensible y, para decirlo todo, a la obsesión de la idea del espacio" (5).

Bergson está criticando la teoría de Kant sobre la homogeneidad del espacio:

"Así la distinción misma que él establece entre el espacio y el tiempo viene nuevamente, en el fondo, a confundir el tiempo con el espacio y la representación simbólica del yo con el yo mismo" (6).

Es evidente que "la duración" tal y como la concibe el filósofo francés no puede entrar dentro del sistema Kantiano, ya que Bergson concibe, evidentemente de manera teórica, la existencia de dos personalidades, de dos yo en el ser humano. Uno, exterior, es espacial, proyectado hacia el exterior, construyéndose en un contorno más o menos delimitado.

El otro yo, interior, difuso, difícil de reconocer recoge nuestros estados interiores sin posibilidad de medirlos, ya que no se suceden, no tienen futuro, ni pasado, ni presente, sólo

• "una duración" que le puede infundir cualquier momento temporal o dimensión espacial. La teoría de Bergson lucha en contra de un tiempo homogéneo formado por una juxtaposición de acontecimientos, ofreciendo la heterogeneidad de la "duración". En otra serie de estudios, Le pensée et le Mouvant, plantea de nuevo el problema:

"Todo a lo largo de la historia de la filosofía, tiempo y espacio fueron colocados en el mismo rango y tratados como cosas del mismo género. Se estudia el espacio y se determina su naturaleza y función; luego se transfieren al tiempo las conclusiones obtenidas. La teoría del espacio y la del tiempo se hacen así el juego. Para pasar de una a otra ha bastado con cambiar una palabra: se ha reemplazado "yuxtaposición" por "sucesión". De la duración real -- nos habíamos alejado sistemáticamente -- Examinando las doctrinas nos pareció que el lenguaje había jugado aquí un gran papel. La duración se expresa como extensión. Los términos que designan el tiempo son tomados a la lengua del espacio. Cuando evocamos el tiempo, es el espacio el que responde al llamamiento". (7).

Para nuestro enfoque las opiniones de Bergson nos parecen fundamentales ya que los poetas del comienzo de nuestro siglo y los artistas en general revalorizaron sus teorías estéticas otorgando a la "duración", al yo interior un lugar importante. Por otra parte el juego tiempo-espacio provocado y alimentado por el uso de los mismos términos nos conduce a la interpretación de la poesía de los símbolos en este sentido (camino = espacial > temporal). Al mismo tiempo Bergson asocia el concepto de "duración", al de la intuición y de la memoria-atributos del yo íntimo que pueden provocar y retener la imagen íntima, la que sigue las ondulaciones de la duración. Sin detenernos más sobre el filósofo francés consideramos que sus teorías sobre el tiempo, el movimiento, la evolución creadora han provocado un impacto en la estética del tiempo, impacto que se dejó entrever en la pintura, en la estructura de la narrativa y quizás también en la poesía.

Junto a Bergson, el filósofo alemán Heidegger ha abierto

un camino en la teoría del tiempo, y ha determinado la aparición de obras de creación importantes. Concibiendo el ser humano indisolublemente ligado al espacio y al tiempo, lo vemos su irreversible e implacable caminar hacia su futuro conocido; la muerte. De nuevo nos encontramos con un espacio distinto al "geométrico", un espacio que es la realidad misma, la naturaleza en que cada ser y cada objeto se hallan anclados y que mantiene una interrelación mutua en las mismas. En el espacio heideggeriano cada cosa modela su ámbito y, a su vez, es conformada por él. Heidegger concibe la espacialidad como una creación de los seres que ocupan su lugar en función de su valor significativo. Además encamina el tiempo y el espacio en su esencial dinamismo; los dos conceptos están orientados siempre hacia ya que el ser humano modelando su espacio, creándolo, y también concibiendo la temporalidad como un proceso de aniquilamiento, se dirige, perfectamente enmarcado entre estas dos coordenadas del universo, hacia la muerte, portador de su angustia. Heidegger identifica la existencia con el tiempo y proclama que el ser no está en el tiempo, como el contenido en el continente, sino que el ser es tiempo "está tejido del tiempo mismo". Uno de los aspectos más importantes del ser es su devenir, su proteísmo, su anhelo de futuro que siendo la muerte termina un proceso e inicia otro. En realidad se concibe la existencia como "para la muerte" desde el primer soplo de vida; el futuro es una anticipación del pasado. El presente es el único momento permeable a la conciencia humana, en el presente el "ser" puede modelar su espacio y convertirse en un "ser ahí"; al mismo tiempo la carga inexorable del pasado temporaliza este asentamiento y lo empuja "hacia" -en realidad hacia el futuro mortal. Dice Heidegger:

"Ser en el mundo es temporalizarse: y continua:
 "¿Qué cosa más "sencilla" que caracterizar el -
 "continuo de la vida" entre el nacimiento y la
 muerte?. Consta de una secuencia de vivencias -
 "en el tiempo". Pero si se entra más a fondo -
 en esta caracterización del continuo en cues- -

ción, y ante todo en su sentido preontológico, resulta una cosa notable. En esta secuencia - de vivencias sólo es "própiamente real" la vivencia "ante los ojos" en el ahora del caso". Las vivencias pasadas y por venir, al contrario, ya no son o aún no son "reales". El ser - "ahí" recorre el espacio del tiempo (s.n.) -- que le es concedido entre los dos límites de tal forma que, siendo "real" sólo en el ahora salta, por decirlo así, de uno a otro de los - horas que integran la secuencia de su "Tiempo". Por eso se dice que el "ser ahí" "es temporal". En medio de este constante cambio de la vivencia se mantiene el "mismo" en una cierta "mis-
 midad" (8).

La influencia de la filosofía heideggeriana en el desarrollo de la creación artística es múltiple y fecunda aunque sus teorías desalentadoras niegan cualquier esperanza, cualquier posibilidad de salvación a la humanidad. Pero los planteamientos del - filósofo alemán reflejan, junto a la "duración" y al "tiempo interior" de Bergson las inquietudes que acosaban al hombre a comien-
 zos de este siglo.

A estos dos filósofos se le puede añadir Albert Einstein que hizo saltar las barreras del espacio "geométrico", del "tiempo mesurable" y desencadenó la imaginación abstracta de los físicos y matemáticos. Nos encontramos ante un universo sacudido por la teoría de la relatividad, ante un ser mortal angustiado por el tiempo que lleva dentro, que se puede dilatar o contraer, pero que le lle-
 va inexorablemente, sin apelación hacia su muerte.

Hemos intentado ver, muy por encima, la importancia que - se ha otorgado, desde los tiempos más remotos a los conceptos de - espacio y tiempo 'destacándose dos vertientes, la "geométrica" y + la filosófica; la última intentando siempre captar la verdad o aproximarse a la verdad, mientras que las matemáticas se han basado - siempre en la demostración lógica, siempre aceptando como válida - la hipótesis. El espacio de la percepción, el de la vista, el del tacto no coincide con el espacio de la matemática, incluso se pue-
 de decir que existe entre los dos una divergencia. Los matemáticos

interesados ante todo por el "espacio", nos presentan el tiempo como elemento fundamental en los cálculos sobre el espacio. Los filósofos invierten los papeles y hacen del tiempo protagonista de sus teorías, quizás impulsados precisamente por el antagonismo entre los dos espacios "el del intelecto puro" y el de la percepción sensible. El espacio euclidiano está caracterizado por tres rasgos fundamentales: la continuidad, la infinitud y la completa uniformidad, rasgos que se pueden resumir en su homogeneidad en contra de la cual se alzaba la voz de Bergson. El espacio de la percepción sensible no conoce la infinitud, sino que se ve obligado a cerrar los límites del espacio, a determinarlo. Tampoco se puede verificar el postulado de que en cualquier punto del espacio puedan efectuarse las mismas construcciones en todos los sitios y en todas las direcciones. Dentro del espacio que percibimos e intentamos conocer no hay homogeneidad de lugares y direcciones sino que cada lugar tiene su lugar y su valor propios y el tiempo que les corresponde, heterogéneo también, se amolda a las peculiaridades de percepción de cada ser humano.

Afirma Ernest Cassirer:

"El espacio visual y el espacio táctil coinciden en que en contraste con el espacio métrico de la geometría euclidiana son "anisotrópicos" e "inhomogéneos."

Las direcciones fundamentales de la organización: adelante-atrás, arriba-abajo, izquierda-derecha, en ambos espacios fisiológicos no son equivalentes". (9).

Espacio y tiempo míticos

En la misma época en que Bergson y Heidegger atraían la atención sobre la temporalidad del ser humano se desarrollan los estudios de psiquiatría, el psicoanálisis y la antropología que introducen elementos nuevos en lo que concierne el espacio y el tiempo. Nos encontramos con un tipo nuevo de espacio (al cual le corresponderá un tiempo), el espacio mitológico. Cassi-

rér lo define conforme a sus similitudes o incompatibilidades con el espacio perceptivo y el matemático:

"El espacio mitológico está tan estrechamente relacionado al espacio de la percepción como opuesto, por otra parte, al espacio intelectual de la geometría. Tanto el espacio mitológico como el espacio de la percepción son -- siempre confirmaciones concretas de la conciencia ... De ahí que tanto en el espacio sensible como en el espacio mitológico el "aquí" y, "ahora" no sea un mero "aquí" y "ahora" un mero término de una relación universal que puede ser lo mismo para los distintos contenidos sin que cada punto, cada elemento posee aquí por así decirlo, una "tonalidad propia"; cada uno posee un carácter distintivo particular -- que ya no se puede describir de modo conceptual y universal sino que en cuanto tal es -- percibido inmediatamente" (10) .

Cassirer indica que el espacio mitológico es heterogéneo, que cada lugar y cada dirección tienen un significado derivado de la fundamental distinción que opera dentro de la conciencia mítica, la división entre lo sagrado y lo profano. El ser humano, como parte del todo que es la conciencia mítica, está limitado, y limita su espacio en función de su capacidad de percepción y de conocimiento. Normalmente sus capacidades alcanzan -- a percibir la zona profana y a intuir la sagrada. Cassirer también nos advierte de la importancia del lenguaje en la formación del espacio mitológico ya que el pensamiento primitivo tiene tendencias a trasladar cualidades y sensaciones a imágenes e intuiciones espaciales. Opera la rigidez, el esquematismo peculiar -- del espacio, en virtud del cual el espacio es capaz de unificar hasta lo más heterogéneo, haciéndolo comparable y de algún modo "similar" entre sí. El espacio matemático, pura intuición lógica, se construye a partir de sus elementos, normalmente por el movimiento convencional del punto y la línea. En contraste con este espacio funcional, el espacio del mito aparece siempre como un -- espacio estructural con un modelo determinado: el cosmos. Dentro del espacio mitológico los puntos cardinales, las direcciones --

cobran importancia ya que tanto el norte y el sur, como el este o el oeste pertenecen a seres bien determinados que más tarde se van a unificar en un solo Dios. Toda determinación espacial adquiere un determinado "carácter divino" o demoníaco, amigo o enemigo, sagrado o profano: La luz que nace del oriente, el sol representa el espacio de la vida, mientras que el occidente es más bien zona de los muertos, espacio destinado a ver apagándose la luz. Lo que podemos poner en claro de todo esto es que el espacio es uno de los conceptos más amplios de la filosofía, la cultura y las matemáticas, capaz de soportar una multitud de interpretaciones; y que el espacio mitológico abarcando lo sagrado y lo profano, nos conduce hacia el mito, primero como forma de creación de la conciencia primitiva, después como forma artística. Cassirer nos introduce:

"... el significado básico del "mito" en cuanto tal no entraña una perspectiva espacial, sino puramente temporal (s.a.); designa un determinado "aspecto" temporal de la totalidad del mundo." (14).

El espacio mitológico cobra su entidad como tal en el momento de aparición de los mitos que le ofrecen una perspectiva temporal, poblándole de dioses y héroes que nacen, viven y crean, para terminar muriéndose:

"... dentro de esta universalidad, que ya encuentra su expresión en separaciones y delimitaciones puramente espaciales, sólo puede -- llegarse a una verdadera particularización, a una auténtica distribución del mundo mitológico, cuando la dimensión de profundidad de este mundo, por así decirlo, se hace patente con la forma del tiempo." (12).

Ernest Cassirer nos ayuda a ver, en este momento, el camino que va a tomar nuestro trabajo, indicándonos la inminencia del aspecto temporal dentro de un espacio que es creador de mitos. Evidentemente el tiempo mitológico tiene sus peculiaridades, en comparación con el tiempo histórico y con el físico-matemático; --

existe dentro de este tipo de temporalidad un punto fundamental el del pasado absoluto que es el origen del mundo, del espacio y del mismo tiempo. Desde punto de vista histórico el tiempo, - apuntando a un infinito se someterá a la función serial del devenir, conociendo un desarrollo, una curva que se dibuja dentro de los dos infinitos: el positivo indicando el futuro, el negativo indicando el pasado. El tiempo mitológico es circular, y - dentro de él hay una barrera fija que separa el presente empírico del origen mitológico y confiere a ambos un carácter propio. Se trata, en efecto, de la misma barrera que dentro del -- círculo espacial separa lo sagrado de lo profano. En la vida de las comunidades, la barrera que separa las dos zonas, el umbral del templo, se llega a pasar a través del rito, de la ceremonia oficiada por un sacerdote que hace permeable el acceso de un espacio a otro. El rito hace que todo espacio sagrado coincida -- con el centro que es su punto de origen (se trata de un espacio circular) y, así, todo tiempo coincide con el tiempo "del principio", produciéndose de este modo el "regressus in infinitum". El tiempo histórico-objetivo, el tiempo concreto se proyecta a través del rito en un tiempo mítico, en un "illo tempore". Mircea Eliade nos describe los ritos de construcción comentándonos cómo se realiza el acto creativo, a través de una ceremonia. Se trata de la proyección de lo real (en cuanto a espacio y tiempo se refiere) hacia lo mítico, de lo profano hacia lo sagrado y - aún más hacia el centro que es el centro del mundo y de la creación, no tiene devenir, sólo origen. El historiador de las religiones apunta que el hombre arcaico lleva su vida fundamentalmente dentro de un espacio y tiempo profanos, que implican la sucesión y el devenir. En ocasiones determinadas, en ciertos -- momentos de su historia, es necesario "repetir" la actuación mítica, es decir, abolir lo profano en su totalidad, volver al centro, proyectar al mortal dentro de un tiempo mítico. Eliade considera que el hombre arcaico cuya existencia está bajo el -- signo del arquetipo huye del acto que se sale de la espera del comportamiento arquetipal, huye de la posibilidad de crearse un tiem .

po personal, de tener su historia. Por eso se practican los ritos de renovación, que activan la conciencia de la colectividad, borrando la memoria personal. El miedo al tiempo histórico, presentado por el hombre arcaico, le ha llevado a la práctica de la abolición gracias a la repetición de la cosmogonía y a la regeneración periódica del tiempo, o, quizás a una interpretación meta histórica en que el cosmos y la existencia del individuo tenían cada cual su razón de ser, su destino. Yendo más lejos en sus afirmaciones, Eliade comenta la evolución del concepto de tiempo y de la historia en sus dos hipótesis: cíclica y continua; una de tipo regenerativo y capaz de producir creaciones, la otra anclada en el "lugar y en el momento", registradora y abierta hacia los dos infinitos:

" ... hemos expuesto diversas orientaciones recientes que tienden a revalorizar el mito de la periodicidad cíclica, incluso el del eterno retorno. Esas orientaciones menosprecian no sólo el historicismo, sino también a la historia como tal. Creemos estar autorizados para describir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el tiempo histórico, una tentativa para reintegrar este tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito. En todo caso es interesante señalar que la obra de dos de los escritores más significativos de nuestro tiempo -T.S. Eliot y James Joyce- está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, de la abolición del tiempo". (13).

Eliade comenta dos actitudes, dando dos ejemplos de creadores de nuestro siglo que han optado por un tipo de literatura que se caracteriza por atemporalidad, por la realización de un espacio mitológico. Al mismo tiempo plantea, aludiendo a Hegel y después a las teorías materialistas, el problema de la historia, del hombre histórico, del ser que asume su tiempo y se compromete con él. Implícitamente llegamos al concepto de libertad -encontrándonos con unos seres que la descubren en la -

creación, en la acción. Volviendo al concepto de tiempo mitológico, aceptamos junto a Cassirer y a Eliade cierta intemporalidad dentro de un espacio mitológico; más exactamente la tendencia a convertir lo profano en lo sagrado, a borrar el acontecimiento inmediato en un tiempo profano para convertirlo en un mito, en una leyenda de índole arquetípica, construida a base de repeticiones que desgastan la temporalidad, producen un vacío de tiempo dentro del espacio mítico.

La representación del tiempo a través del lenguaje

El desarrollo de la conciencia humana provoca una necesidad de vivir dentro de un tiempo profano; poco a poco se anula la terrible barrera que separa tiempo y espacio sagrados de tiempo y espacio profanos, y este "tiempo inmemorial" mitológico se transforma gradualmente en el "auténtico" tiempo, en una conciencia de la sucesión. En relación con este momento de cambio de actitud Cassirer nos habla del lenguaje y sus capacidades de darnos la imagen espacial o temporal:

"... la expresión de cada una de las relaciones temporales se desarrolla a través de la expresión de las relaciones espaciales. En un principio no existe una clara separación entre ambas. Toda orientación en el tiempo supone la orientación en el espacio y sólo en la medida en que esta última se logre, procurándose determinados medios de expresión espirituales, se distinguen entre sí para el sentimiento -- inmediato y para la conciencia pensante cada una de las determinaciones del tiempo." (14).

El filósofo y antropólogo alemán comenta la aparición del lenguaje, afirmando que las primeras representaciones son las espaciales, las que permiten al hombre primitivo y al niño situarse. La necesidad de diferenciar las posiciones espaciales de las distancias espaciales ha sido uno de los puntos de partida para el enfoque objetivo de la realidad:

"La crítica general del conocimiento, enseña que el acto de posición y separación espaciales es la condición previa necesaria para el acto de - objetivación en general, para la "referencia de la representación del objeto". (15).

Al mismo tiempo toda investigación epistemológica ha -- intentado poner de relieve la coordinación entre espacio y tiempo, coordinación que si a nivel filosófico se puede intuir, a nivel - de desarrollo del lenguaje no se da. La designación de las rela-- ciones temporales es una tarea difícil, a nivel de lenguaje, ya - que cada uno de los momentos del tiempo, el ahora, el antes y el después no pueden darse de manera simultánea en la conciencia. Si desde el punto de vista de la intuición espacial un objeto, un ser, pueden estar o no, ocupar un lugar o no ocuparlo, desde el - punto de vista temporal la intuición se debe someter al pensamiento analítico y sintético. Dado que para darnos representaciones espaciales el lenguaje se sirve de medios sencillos, parece que hay tendencia a representar lo temporal por los mismos elementos espaciales, o por lo menos crear una nueva permeabilidad terminológica entre una zona y otra:

"Aún en nuestras modernas lenguas cultas ambas esferas constituyen en gran medida una unidad inseparable; aún en ellas el hecho de emplear una misma palabra para expresar relaciones espaciales y temporales constituyen un fenómeno corriente.

... Involuntariamente, las formas estructura-- les del tiempo se transforman en las del espacio_"(16).

Cassirer comenta que las relaciones espaciales más sencillas izquierda-derecha, o delante-atrás se diferencian trazando una línea de este a oeste siguiendo el curso del sol, línea que - está cortada por la perpendicular que va del norte al sur y que - los intervalos de tiempo en la realidad se remontan también a la misma separación:

"La palabra latina tempus, a la cual corresponde la griega τέμνω τέμνω (conservado en plural: τέμνεις) procede de la idea y de la designación del "templum". Las palabras -- primitivas τέμνω (tempus) y templum no significan otra cosa que corte, intersección; en la terminología posterior de los carpinteros, dos travesaños o vigas que se intersecan constituyen todavía un "templum"; de ahí se fué desarrollando por un proceso natural la significación de espacio dividido así; tempus, la zona del cielo (por ejemplo, oriente), pasó a significar la hora del día (por ejemplo, la mañana) y, por fin, tiempo en general". La división del tiempo en fases es paralela a la división del espacio en direcciones y zonas; ambos representan sólo dos momentos distintos en el proceso de alumbramiento gradual del espíritu, el cual parte de la intuición del fenómeno físico originario de la luz."(17).

Hemos recorrido una parte de la aportación filosófica y antropológica que se refiere a los conceptos de espacio y tiempo e intentaremos explicar esta larga introducción por la necesidad de aclarar, dentro de la poesía y a través del lenguaje poético, los mismos conceptos. En los estudios de crítica y teoría literaria hablamos hoy día de "espacio y tiempo poético", o bien, todavía más, del "espacio narrativo opuesto al espacio de la narración" y de los niveles temporales de la misma. Lo que nos parece claro es que estos conceptos tienen varias significaciones y sobre todo cualidades distintas en función del tipo de filosofía y de la época histórica en que se comentan por un lado, y por otro en nuestro siglo llegan a interesar altamente -- no sólo a los filósofos, sino a los antropólogos, y a los historiadores de las religiones, a los artistas y a los literatos. Se puede decir que vivimos en una época en que los conceptos "espacio y tiempo" sufren cada vez más interpretaciones, y que han dejado de ser meras "teorías" matemáticas o filosóficas. Si dentro de la geometría se considera la homogeneidad del espacio, e implícitamente del tiempo, la filosofía se ha opuesto poniendo de relieve la "nohomogeneidad", "la anisotropía" de ambos conceptos -- bien sea que se consideren "a priori", bien sea que se le reconozca --

una existencia objetiva al margen de la intuición. Al ser humano se le ha concebido, o bien, íntimamente ligado al tiempo, esclavo del tiempo portador de su muerte, con la única escapatoria en su capacidad de reconocer la "durée" y gozar de ella, o bien anhelante de un espacio sagrado, fuera de la temporalidad, espacio capaz de desencadenar su capacidad creadora y de liberarlo. Y finalmente se nos pone en evidencia un hecho sumamente interesante: que nuestras representaciones espaciales se confunden a nivel de lenguaje con las temporales, que existe un punto común, una encrucijada en que lo que la conciencia humana quiere representar- espacial o --temporal- se reduce a la misma palabra.

La observación de Cassirer abre posibles nuevos caminos en el análisis desde punto de vista espacial y temporal de la obra literaria.

Tiempo y espacio poéticos

Dejaremos por el momento las especulaciones filosófico-antropológicas para acercarnos de nuevo a nuestro trabajo. Nos -- hemos propuesto enfocar la obra de un gran poeta español desde el punto de vista espacial y temporal a la vez --es decir intentar -- demostrar que la validez, la unidad de toda creación reside en -- este encuentro entre los dos conceptos, en el momento breve, difícil de fijar en que el espacio y el tiempo se expresan por la misma palabra. Pensando en la poesía de Antonio Machado, utilizaremos parte de las definiciones, de las aclaraciones propuestas hasta -- ahora, siempre teniendo en cuenta que lo que hemos expuesto se -- refiere al ser humano, al individuo y no a su creación, que la posible interferencia entre las representaciones espaciales y temporales se da en nuestro lenguaje. Nos toca a nosotros ver en qué -- medida esto es aplicable a una obra poética, sobre todo siendo un tópico ya lo de la "poesía-palabra en el tiempo".

Vamos a dejar de un lado la vida del creador, los detalles más o menos conocidos y estudiados y sólo aludiremos a ellos en caso de tener que aclarar a través de la investigación histórica literaria algún verso. Pensamos abordar solamente la obra poética y, en la medida en que nos interesa y ayuda, los fragmentos - en prosa que en nuestra opinión necesitan un tratamiento aparte por su riqueza de interpretaciones. Nos quedamos ante los versos, después de intentar reunir varias opiniones sobre el espacio y el tiempo, con la ilusión de poder devolver a la obra de Machado el lugar que se merece, entre las más valiosas del mundo, -precisamente con la ayuda de estos dos conceptos. Nos hemos acercado a su creación de la única manera con la cual se puede acercar el lector-investigador a la poesía moderna- tratando de comprender - el impacto emocional de la palabra poética. En apoyo a este tipo de acercamiento citaremos a Carlos Bousoño:

"Hasta el período que llamamos así ("contemporáneo"), iniciado en Baudelaire para la poesía francesa, y en Rubén Darío y los premodernistas para la poesía hispánica, la emoción artística era resultado de que previamente el lector se hacía cargo de la significación lógica. En consecuencia, primero "entendíamos" y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos. El gran cambio que introduce la poesía, el arte, en general, de nuestro tiempo, consiste en volver de revés, en una de sus vetas esenciales esta proposición, pues, ahora, en esta veta de que hablo, primero nos emocionábamos, y luego, si acaso, "entendemos" (cosa que, por otra parte, es, desde el punto de vista estrictamente estético innecesaria por completo). Dicho de otro modo: si "entendemos", entendemos porque nos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría. La explicación de tan extraño fenómeno la tenemos en lo que más arriba dijimos al definir la irracionalidad: en el hecho de que la emoción procede de una significación (a la que desde ahora llamaremos "simbolizador" o significación irracional) que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático o -- simbolizador (demosle este nombre) y que, por tanto, permanece oculto." (18).

Todo esto nos ahorra el trabajo de explicar nuestro método ya que estamos completamente de acuerdo con el crítico y -- compartimos también su teoría acerca del "símbolo" y su última -- significación. El sentido irracional de la poesía moderna nos ha ayudado confiar en la intuición, y, leyendo unay otra vez la poesía que nos interesa, captar sus representaciones espaciales enmañadas en la teoría del tiempo y la temporalidad que viene analizándose siempre en relación con Machado. Hemos visto que entre los dos conceptos existe una interdependencia profunda que puede llegar hasta el empleo de la misma palabra para designar uno u -- otro concepto. El lenguaje poético empleará el símbolo, con toda su carga oculta de "irracionalidad"; y lo que nos interesa es ver como se realizan los conceptos de espacio y tiempo a través de -- la obra de Machado.

Dentro del tiempo encontramos tres momentos fundamentales, el pasado, el presente y el futuro, iguales para cualquier -- tipo de representación temporal en cuanto al reconocimiento de -- estos; más diferente en cuanto a la intensidad emocional y las modalidades de representación. En el caso del ser humano -lo repetimos,- parece que se ofrecen varias modalidades: la de la creación con sus posibles evasiones en el pasado o en el futuro-, -- conservando el sentimiento temporal: la de la misma creación sumergida en el espacio, dilatando la imagen espacial hasta la anulación del sentimiento temporal y, finalmente, la de la exacerbación del sentido histórico del tiempo, con la plena vivencia del momento presente, contrayendo un compromiso con este momento presente y con el espacio que se intuye como "nuestro alrededor". -- Aunque esto de momento, no es más que una hipótesis de trabajo -- que luego se someterá a una demostración, podríamos adelantar la idea que la creación de Antonio Machado es una de las pocas, en -- todas las épocas, que se puede encajonar en cada una de estas modalidades de sufrir, de intuir la temporalidad.

Nuestra investigación se dedicará primero al pasado, a todo lo que es "pasado" para el poeta, a ver cómo el sentimiento temporal invade las representaciones espaciales que caracterizan su poesía; después estudiaremos dos tipos de presente -uno en que el poeta se siente "ser histórico", otro en que anhela la falta de temporalidad de los espacios mágicos y reduce su verso a una representación espacial perteneciente a la zona de lo sagrado. Finalmente, nos ocuparemos del futuro, del tiempo que, en el hombre moderno, se convierte en futuro, nada más que futuro. La muerte y sus representaciones espaciales como la expresión más alta de la conciencia temporal del poeta nos ocuparán en último término.

Al margen de la idea central del trabajo intentaremos -- situar^a Antonio Machado dentro de su época, comparándolo, no con -- creadores españoles e hispanoamericanos, ya que este tipo de comparación es corriente, sino con creadores que en nuestro siglo pertenezcan a la herencia espiritual del mundo.

Vamos a emplear los conceptos de espacio y tiempo solamente en el sentido de espacio poético y tiempo poético. Se sabe -- que una obra literaria, sea poema o narración, tiene su espacio literario, es decir, está limitada en lo que es su textualidad, su literariedad. Más allá de esto, en la profundidad, capta y representa el sentido espacial y temporal del creador y su intencionalidad a propósito de estos dos conceptos, sus ideas y sus vivencias. Al hablar del espacio poético pensamos en la representación espacial simbólica que aparece en una obra poética, a la cual le corresponde un tiempo poético simbólico, que pueden coincidir con el espacio y tiempo físico-matemático, o no.

Acercándonos todavía más al objeto de nuestra investigación y deseando aclarar los términos que nos servirán de clave para el resto del trabajo podríamos ennumerar: espacio poético o lírico,

espacio mágico, y también tiempo lírico, poético y mágico. Subscribimos la opinión de Ricardo Gullón:

"Junto al espacio-mundo, inventariables con -- normas y criterios extrapoéticos, hay algo que llamamos asimismo espacio y es puramente lírico: el inventado por el poeta para situar las formas del poema. Este espacio es una estructura verbal, y dentro de ella un ámbito donde las cosas son y están de otra manera que en la realidad. Machado le hubiera llamado "mágico" (y como tal lo designa, aunque oblicuamente), para expresar la diferencia de sustancia entre él y el mundo." (19).

Gullón considera el espacio lírico, una creación de la ^{no} imaginación, de esencia homogénea, semejante al espacio "mitológico" o "simbólico" al cual nos acerca Cassirer. Se constituye a -- través de la percepción, de la visión, del sueño, y encierra un dinamismo que proporciona tanto una tendencia hacia lo infinito como la posibilidad de reducirse al punto primordial. Precisamente en el desarrollo de esta tendencia hacia lo infinito, el espacio poético, el "simbólico", se comunica con el tiempo:

"...espacio y tiempo aparecen en la poesía machadesca ligados, inbricados. El primero absorbe al -- segundo en su vastedad inmensa y éste le corresponde impregnándolo. Espacio colmado de tiempo y tiempo espacializado en donde se instalará el poeta." -- (20).

Notas

- (1). José Camón Aznar, El tiempo en el arte, Organización Sala -- Editorial, Madrid, 1972, p. 15.
- (2). Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, II, P. 168.
- (3). Manuel Kant, Crítica de la razón pura, traducción por Manuel C. Morente, Madrid, 1960, I, p. 100-101.
- (4). Camón Aznar, op. cit., p. 214
- (5). Henri Bergson, Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia , Aguilar, 1963, p. 196.
- (6). Ibidem, p. 210
- (7). Ibidem, Pensamiento y movimiento, p. 936
- (8). Martín Heidegger, El Ser y el Tiempo, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1962, p. 403-404. (Cap. V, Temporalidad e historicidad).
- (9). Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, Fondo de Cultura Económica, Mexico, T. II, 1972 p. 117 apud. Mack, Erkenntnis und Irritum, Leipzig, 1905, p. 334.

- (10). Ibidem, p. 117-118
- (11). Ibidem, p. 140-141
- (12). Idem.
- (13). Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1972, p. 140.
- (14). Ernest Cassirer, op. cit., t. II p. 143
- (15). Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, T.I, p. 165.
- (16). Ibidem, p. 182, 183
- (17). E. Cassirer, op. cit., t. II, p. 144, apud Usener, Gö- - tteramen, p. 192.
- (18). Carlos Bousoño, Superrealismo poético y simbolización, - Ed. Gredos, Madrid, 1979, p. 27.
- (19). Ricardo Gullón, Una poetica para Antonio Machado, Gredos, Madrid, 1970, p. 133.
- (20). Ibidem, p. 153.

40

EL ESPACIO POÉTICO DE LA INFANCIA

El decorado modernista

La poesía de Antonio Machado pone de relieve desde la -- primera lectura, algunos temas fundamentales, recurrentes, el tema de la infancia, del amor, de la muerte, de la patria. Son temas -- muy generales que se encuentran necesariamente en la poesía de todos los tiempos, en cualquier parte del mundo. Enfocando el trabajo desde el punto de vista del espacio y tiempo poéticos entre los cuales se desarrollan estos temas, analizaremos el procedimiento -- por el cual lo común a todos los poetas se convierte en "algo" que es propio sólo de la poesía de Machado. A través de sus versos -- vamos a reconstruir el espacio de la infancia, del amor, de la muerte y en último término el espacio histórico, intentando siempre -- coordinar lo espacial con el afán declarado de temporalidad del -- poeta.

Antonio Machado empieza su carrera poética en una época dominada por los clichés modernistas, simbolistas, y evidentemente sus comienzos representan una intención clara de dejarse llevar por los caminos del verso melancólico, musical, edificando un espacio característico de la estética modernista. El cuadro esbozado por los modernistas satisface hasta cierto punto al poeta que, en sus comienzos, parece estar conforme con unos elementos decorativos -- que sugieren un espacio poético, elementos como lagos, cisnes languidos, hojas caídas, mustias, rostros vagos detrás de los cristales empañados; en fin todo lo que reconocemos como el decorado de un poema modernista. El ritmo, dentro de estos marcos rellenos -- con elementos huecos, artificiosos, se consigue a través de la fluidez de la palabra, del núcleo melódico que existe dentro del sonido. El desideratum de los precursores de Machado y de sus contemporáneos modernistas era el de sugerir, a través de un bonito decorado, ciertos estados anímicos y el empleo del decorado, del espacio del escenario era meramente teatral. El poeta perseguía fines sinestésicos, pretendía que el efecto del poema fuese igual al de

la droga, y la intencionalidad frente al lector provocaba la creación de unas escenas exentas de movimiento en su totalidad, a pesar del ritmo de cada palabra, del significado del sonido.

El primer Machado se siente atraído por los modelos modernistas y empieza como poeta de esta corriente; con el tiempo - convierte los clichés modernistas en símbolos y el decorado en - espacio poético cargado de vivencias.

No es nuestra intención ver cuán acertadas hayan sido - o no las etiquetas de modernista, noventayochista, críptico, gnómico que se le han asignado. Para un estudio desglosado quizás fue sen útiles.

Nuestro propósito es intentar dar con la voz auténtica - del poeta a través de su obra y por eso prescindimos de la clásica pregunta: ¿modernista o noventayochista? que todavía está sin una respuesta clara. Hemos hecho alusión al decorado modernista porque este decorado, con todos sus componentes o sólo con algunos, se -- convertirá en espacio poético, y creemos que es necesario hacer -- notar que el poeta pasa también por la fase de espacio prestado, - utilizando elementos sueltos para construir su mundo.

El eterno retorno

El poeta sevillano vivió desde su juventud un anhelo de retorno al espacio de la infancia, y una de las vertientes más -- importantes de su obra está dedicada a la reconstrucción de este - espacio, el espacio "paradisíaco", el primordial, en suma, el espacio sagrado. La poesía de Antonio Machado es propensa al análisis de espacios míticos ya que su deseo de volver al espacio sagrado - se manifiesta en su obra por el retorno continuo al espacio de su infancia. El poeta es uno de los creadores del espacio poético de la infancia, dando así rienda suelta a su necesidad íntima, como -

individuo, de abandonar el espacio profano. Dentro de la conciencia primitiva, ya hemos visto, este deseo se cumplía a través del rito que permitía el paso de lo profano a lo sagrado.

El poeta, cumple también parte del rito ya que utiliza la palabra como elemento mágico, como instrumento, como llave encantada que permite franquear el umbral del círculo sagrado. Toda su poesía es un deseo de volver a estar dentro de este círculo, - alcanzar el centro primordial y perder su temporalidad. Esta afirmación nos incita a explicar cómo en la poesía de Machado el espacio de la infancia y el de la muerte se tocan, pues ambos representan un afán de superar la temporalidad. La diferencia fundamental entre los dos espacios poéticos estriba en que el de la infancia representa un pasado mientras que el de la muerte una intuición - del futuro, un destino que, en sentido heideggeriano, tiene su - origen en la esencia misma del ser humano. El poeta está obligado a someterse al tiempo para recuperar el espacio de la infancia, - depurarlo después para instalarse en él como en una esfera de -- cristal, mientras que para intuir el espacio de la muerte tiene - que abandonar el tiempo y aceptar la homogeneidad de lo increado, de la nada. La poesía oscila entre estos dos espacios poéticos- - el de la infancia y el de la muerte-, con dos momentos, fuera del destino humano y poético de Machado, el de su amor, y el de su -- contacto con lo histórico.

Nuestro camino irá desde la búsqueda de este espacio de la infancia hasta el encuentro del espacio de la muerte, por dos movimientos fundamentales: el primero de temporalizar, el otro de espacializar. El poeta no puede vivir el presente, de hecho no lo - ha vivido nunca, y entonces añora lo pasado o anhela lo futuro.

El proceso de penetración en el espacio sagrado, en la - conciencia primitiva, se realiza, a través del rito, de la repetición en otro tiempo, del acto primordial. La repetición puede hacer revivir con toda intensidad aquel tiempo primordial, puede hacer - constituirse alrededor de este tiempo el espacio sagrado, es decir,

la repetición, el retorno a través del acto, pueden provocar la salida de un espacio y la penetración en el deseado. El poeta, añorando también el retorno, no puede repetir el acto de su creación, pero sí puede utilizar el tiempo, la memoria, el recuerdo para volver al espacio de la infancia. Siempre que hablamos del espacio sagrado y profano tenemos en cuenta al individuo ^{su} y entorno social; al hablar del poeta hacemos una distinción entre su vida y su obra que puede ser reflejo de su ser o alejarse de las vivencias del individuo. En la vida real la repetición de un acto produce un pequeño shock y empieza a actuar la memoria. Y de aquí el proceso deviene puramente imaginativo. El creador empieza a deshilar sus recuerdos acordándose de imágenes espaciales, de su casa, del jardín, de los árboles, del olor de las flores, de las personas que le rodeaban, y viene el momento en que cierta imagen espacial vuelve con más fuerza, se fija y obliga a la memoria a detenerse en ella. El tiempo se dilata, se instala la "duración bergsoniana" que permite la anulación de todos los demás tiempos que merodean al creador. Éste se encuentra sumergido en un espacio y en un tiempo que, a través de la palabra, del símbolo, se convierten en tiempo y espacio poéticos.

En la poética del espacio, Gaston Bachelard afirma:

"El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser (s.a.) en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado." (1).

La obra entera del poeta está traspasada por este anhelo de retorno al espacio feliz de su infancia, hasta el extremo de cerrar más y más los círculos espaciales para no permitir que la felicidad aprisionada se escape. Evidentemente Machado es consiente.

te de la imposibilidad de su empresa y esto le hace volver a -- ella con desesperación y melancolía a lo largo de toda su obra. Se ha dicho de su poesía que está impregnada de temporalidad pero nos parece que el poeta otorga al tiempo sólo el papel de vehí-- culo, de alfombra mágica que le pueda transportar a otro espacio de su existencia, espacio exento de temporalidad, del correr del tiempo.

Analizaremos el contenido del espacio poético de la - infancia a través de los elementos simbólicos que lo componen, - pensando que el símbolo, en este caso, opera desde dos puntos de vista: primero el psicológico, psicoanalítico; y segundo, desde -- punto de vista poético. Nos inclinamos por la combinación de los dos aspectos, pues creemos que, tratándose de un espacio poético forjado a través del recuerdo, los descubrimientos del psicoaná-- lisis nos pueden aclarar de vez en cuando el sentido del mundo - machadiano. Al mismo tiempo, reconocemos, en cuanto a la termino-- logía a Carlos Bousoño como maestro:

"El símbolo puede, sin duda, ocupar la totali-- dad del poema o una parte considerable de él (varios versos, varias estrofas); pero puede también (s.a.) (y es lo más frecuente), como acabo de decir, privarse de tal extensión. -- Para nosotros no es, pues, ese hecho (la con-- tinuidad) la característica esencial de las - figuraciones simbólicas (como no lo es ni de las imágenes visionarias ni de las visiones), sino otra más entrañablemente ligado a la na-- turaleza del símbolo que no consideraron - los autores antes aludidos: que, tratándose de una expresión que no es ni una imagen visiona-- ria ni una visión (luego especificaré con más exactitud) posee un significado o plano real que no aparece en la intuición, de suyo pura-- mente emotiva, sino en el análisis extraesté-- tico de la intuición" (2).

Bousoño expone sus ideas acerca del símbolo monosémico y disémico, marca las semejanzas y diferencias entre imagen visio--

naria, visión y símbolo monosémico utilizando después, para ejemplificar la parte teórica, precisamente la poesía de Antonio Machado. El crítico nos hace la demostración de lo que son los símbolos monosémicos y disémicos utilizando el poema XXXIII y llegando a la siguiente conclusión:

"... además de la significación "irracional" propia de todo símbolo, significación que, - por tanto, no aparece en la mente del lector más que bajo forma emotiva, hay otra significación (s.a.), a la cual, según la definición que anteriormente hemos dado, podemos, por - contraposición a la primera y exclusivamente, como sabemos, en cuanto que es percibida con nitidez por la conciencia de quien lee, denominar "racional". Y así, las sucesivas palabras significan, por un lado, algo irracional, simbólico, pero, por otro, significan - también (de ahí que a estos símbolos debemos llamarlos disémicos) significan también, digo, de un modo directo o indirecto, lo que lógicamente parecen decirnos" (3).

La conclusión de Bousoño de que Antonio Machado opera con símbolos disémicos nos parece acertada y nos permitimos emplearla a través de nuestro trabajo. La separación de los dos niveles - del símbolo: "racional" e "irracional" nos permite aplicar la disemia dentro del espacio poético, así como la imagen visionaria nos ayudará a penetrar en el laberinto que sostiene este espacio poético.

Sin apenas haber salido de la adolescencia, Machado tiene el rostro vuelto hacia el pasado, hacia una época de su vida en que respiraba tranquilidad, felicidad. Normalmente la nostalgia -- que sentimos, el ansia del seno materno se puede encarnar en un -- amor hacia la casa. La mansión de la infancia se convierte, parte por el recuerdo, parte por la imaginación, en una casa encantada donde se producen acontecimientos fuera de lo común, donde reina -

una atmósfera privilegiada, donde nunca podía pasar nada malo. Dentro de la casa, existe un tiempo encerrado, que ha perdido - su dinamismo y no puede volver a sentirse sino a través del recuerdo. La casa representa, con todas sus habitaciones, con las cosas que quedan dentro, el perfecto espacio de la infancia, no alterado por el tiempo; -es el espacio paradisíaco de donde hemos sido arrojados al mundo y hacia el cual aspiramos a volver. Desde el punto de vista temporal existe sólo un "illo tempore". Los caminos del retorno a la casa son el recuerdo, el ensueño y cuando estas dos modalidades se encuentran a servicio de un creador surge el espacio poético de la infancia:

"Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien -- templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora sólo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños -- nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la "infancia inmóvil" en sus brazos". (4).

Las características que Bachelard atribuye a la casa, -- aparecen con nitidez en Antonio Machado, pero su recuerdo se dirige hacia el jardín.

El Jardín

El poeta nace en Sevilla y la vida en Andalucía se desarrolla menos dentro de las paredes de la casa y mucho más fuera - de ella, en el patio, en el jardín, que se presentan como espacios más abiertos que las habitaciones pero al mismo tiempo son prolongaciones del mismo recinto. A la vez señalamos que el "jardín" es uno de los tópicos de la estética modernista y que en su primera -- poesía Machado sobrepone los recuerdos a la imagen de moda. El -- jardín andaluz, el real, se compone de algunos elementos caracte--

rísticos e indispensables- algunos senderos, naranjos o limoneros, setos, algún ciprés y siempre, en medio, la fuente. J.M. - Aguirre, investigador de los símbolos machadianos comenta:

"El símbolo de la fuente y el del agua participan de la simplicidad y de la ambigüedad -- típica de la poesía del viajero. El significado de la fuente propuesto por Cirlot parece haberse escrito "pensando" en la poesía: -- "Simbólica del centro" y del origen en actividad (...), (la fuente) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias -- (...) su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando, en un plan arquitectónico: -- claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central (...) (Jung) se inclina por -- asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con "el país de la infancia", en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la -- fuente surge principalmente cuando la vida -- está inhibida y agotada. Jardín, huerto, glorieta, paisaje, en fin que están siendo entendidos aquí como imágenes sugeridoras de la -- conciencia de la persona machadiana". (5).

El patio-jardín se concentra todo hacia dentro, es un -- espacio que se iguala al de la casa, distando mucho de los jardines de los países menos cálidos que se abren por delante o por -- detrás de las casas, son parques y bosques, amplían la casa convirtiéndola en un elemento aislado entre los elementos de la naturaleza.

El jardín hacia el cual dirige Machado su pensamiento -- es un jardín cerrado. El poeta recuerda, y toda su poesía está so- metida a la voluntad del recuerdo que le puede proporcionar la -- imagen poética deseada.

"En este teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que -- nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones -- en espacios de la estabilidad del ser, de --- un ser que no quiere transcurrir, que ---

en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para esto" (6).

Acompañamos al poeta en su camino de retorno hacia el

Jardín:

"Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta ...
La fuente sonaba.
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta" (VI).

El cuadro que se nos presenta es estático, se nos indica el momento temporal en que conviene acercarse a "la tarde" que se convertirá en un leitmotiv. Nos damos cuenta que el tiempo está parado, que esta tarde es la única tarde en la poesía de Machado, siempre la misma "la tarde polvorienta"- la tarde del recuerdo. El muro indica un "detrás", un jardín cerrado. Efectivamente el poeta utiliza, para franquear el umbral, "la cancela", una llave. Presenciamos el acto de penetración desde el espacio profano al espacio sagrado. Cassirer señala que en las comunidades primitivas "el umbral" se convertía en un dios, se adoraba, pues era el que separaba el espacio de la casa sagrada respecto del mundo exterior, profano. "La cancela" desempeña aquí el mismo papel y parece ser que sólo el poeta posee la llave que abre esta verja encantada. La llave aparece como el símbolo de la imaginación poética que construye utilizando el recuerdo, unificando imágenes espaciales esporádicas, olvidadas dentro de ciertos niveles de la memoria. El recuerdo, la necesidad de recordar, aviva estas imágenes y el poeta vuelve, imaginándose de nuevo dentro del Jardín -- el círculo más intenso de su infancia. Nos encontramos también --

con dos elementos antinómicos: "La fuente" que suena y "la tarde muerta". Aunque perteneciendo los dos a la serie de símbolos -- temporales, el espacial, "la fuente", da el sentido temporal, mientras que el otro lo anula. El agua que corre en la fuente es el elemento que dinamiza el espacio cerrado, ofreciéndole -- imágenes que guarda en su sonido y en sus espejos: --

"La fuente cantaba:
¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano".

Este poema nos ofrece dos elementos fundamentales: el jardín y la fuente; el primero espacial, el segundo catalizador, encerrando el tiempo; dos elementos que forman el mundo de la infancia hacia el cual vuelve el poeta. Cesare Segre comenta:

"... la fuente o el agua no son los que participan en la constitución del significado de la lírica, sino que es el significado de la lírica el que condiciona el modo de ver y describir la fuente y el agua. Todo se explica advirtiéndole que el lugar de esta experiencia es un jardín, no el jardín (s.a.); es sólo un mediador entre los sentimientos que sabemos y su lugar de referencia ideal. Lo confirma el hecho de que la función evocadora del pasado, prerrogativa fundamental del agua en esta serie de líricas, no se expresa directamente, es más, se desplaza al jardín en su conjunto" (7).

La fuente, aparece, en toda la poesía machadiana dentro del "Jardín" y sus prolongaciones espaciales; la plaza, por ejemplo. El agua posee dos características: la de retener la imagen y de devolverla años más tarde y la de marcar el correr del tiempo por el continuo correr de sus aguas. Nos encontramos con el agua-espejo con acepciones espaciales, y con el agua-fuga de sonido convertido en tiempo resbaladizo. He aquí la opinión de Gastón Bachelard:

"D'abord, il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux: l'eau sert à naturaliser (s.a.) notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation ... Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une imagination ouverte (s.a.) Un poète qui commence par le miroir doit arriver à l'eau de la fontaine s'il veut donner son expérience poétique -- complète." (8).

El poeta utiliza, casi siempre, los atributos de la naturaleza viva, raras veces los objetos, para hacernos entrar en su mundo. El espacio poético de la infancia contiene exclusivamente materia viva, pero más tarde, en los últimos años de su -- creación poética "el agua-espejo" se verá reemplazada por "el ojo espejo" --el elemento más importante de la imaginación machadiana, único, espacial y temporal a la vez. Pasando a otro poema, el VII, nos encontramos con un cuadro idéntico, la misma tarde, la fuente, el limonero. El poema tiene otros movimientos --uno descriptivo, -- "el jardín", otro diáfano, impalpable, que transporta en las zonas del recuerdo:

"El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro ...
Es una tarde clara,
casi de primavera, ... "

De este primer movimiento (empleamos la palabra con el mismo sentido que se le da en música) pasamos a reconstruir, junto al poeta que recuerda, la imagen que surge de su memoria, el mismo "jardín", la misma "tarde". El cuadro parece idéntico, sólo -- que el aire está impregnado de la fragancia de las flores que -- plantaba la madre. En el agua de la fuente como resucitada por el recuerdo, aparece la figura del niño que trataba de alcanzar los frutos del limonero, hundiendo las manos en el agua-espejo:

"Que tú me viste hundir mis manos puras
 en el agua serena,
 para alcanzar los frutos encantados
 que hoy en el fondo de la fuente sueñan..."

El poema representa dos espacios -casi idénticos- uno - real, dominado por un presente, el espacio profano, el otro perdido y sólo recordado, el espacio sagrado. El poeta intenta volver al espacio poético de la infancia, buscando de nuevo en las aguas de la fuente los limones. El gesto adquiere categoría de rito; se trata de la repetición del gesto primordial, repetición que puede hacer volver al espacio sagrado, al espacio deseado -- donde no hay tiempo. Nos encontramos con un anhelo de retorno -- que se realiza a través de un ritual y también a través del recuerdo; el poeta se convierte en mago, en el que ejecuta y también conoce la fórmula mágica. La gradación va en estos versos desde - "es una tarde clara" a "sí, te recuerdo, tarde alegre y clara" ... "y termina en "sí, te conozco, tarde alegre y clara"; los tres verbos tienen un sentido simbólico, el poeta enuncia, después evoca, y finalmente reconoce. Los tres verbos son tres peldaños en el rito de pasaje de un espacio a otro, y al mismo tiempo los tres se relacionan en el mismo símbolo temporal reiterativo - en la poesía machadiana: "La tarde".

Otro elemento importante, sobre el cual se ha hablado - mucho es el "sueño", el ensueño que acompaña casi siempre al agua o a la tarde. Se trata de un vagar lírico, de dar rienda suelta a la imaginación, del amor a la imprecisión que convierte al espacio lírico machadiano en un espacio sin límites precisos, en una zona engañosa, semejante a la realidad, y al mismo tiempo alterada. De nuevo aparece el símbolo del espejo, -este espejo levemente borroso que se encuentra entre el espacio real y el poético, espejo por cuyas aguas el poeta camina "soñando" o "recordando". Volviendo a los "jardines" nos gustaría citar otros poemas cortos. -

Uno, el XXIV, es una descripción seca del jardín sumergido en el atardecer, en un presente de eternidad que hunde este cuadro en una quietud de muerte.

"El sol es un globo de fuego,
La luna es disco morado.
Una blanca paloma se posa
En el alto ciprés centenario,
Los cuadros de mirtos parecen
un marchito velludo empolvado.
El jardín y la tarde tranquila; ...
Suenan el agua en la fuente de mármol."

Este último verso en que oímos el correr del agua abre el espacio; imaginamos un surtidor que rompe el estatismo del -- paisaje lanzándolo hacia la vertical. Al mismo tiempo en la fuente el agua que cae es siempre la misma fluyendo en un movimiento giratorio, en un ir y venir de las mismas cascadas.

El espacio cerrado y el tiempo circular expresados poéticamente nos inclinan a pensar que Machado intuía la idea que -- el espacio paradisíaco de la infancia es el de nuestra muerte, -- que nuestra vida es un ciclo temporal que se inicia y termina en la nada. El jardín y la fuente se convierten en símbolos letales.

Si ampliamos un poco el radio del círculo del jardín -- nos encontramos con otro espacio circular, concéntrico al primero; la plaza. Éste es también un jardín encerrado entre casas, -- con el ciprés vertical que busca el sol y el surtidor que refresca el aire en las tardes lentas de verano. Cambia sólo el "umbral" por el cual se penetra dentro de este círculo; antes el camino de acceso al jardín era una verja, una cancela, se necesitaba una llave; ahora para llegar a la plaza, a "aquella" plaza, se deben recorrer calles y calles, se debe vencer el laberinto -- para encontrar el centro:

"Las ascuas del crepúsculo morado
 Detrás del negro ciprésal humean ...
 En la glorieta en sombra está la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que sueña mudo. En la marmórea taza
 reposa el agua muerta." (XXXII).

De nuevo el decorado conocido, escueto, reducido a algunos elementos fundamentales, el mismo momento temporal "la tarde" en su hora peligrosa que linda con la noche, "el crepúsculo." J. M. Aguirre comenta:

"La estatua en la glorieta es otro tópico modernista. El "alado y desnudo Amor" machadiano es "de piedra", y, además, "sueña mudo". Amor de piedra, petrificado. Se insiste, la excelencia de la lírica de Antonio Machado reside en el hecho de que en sus versos no hay una sola palabra que no posea un significado emocional. Lo que en otro poeta podría considerarse como mero detalle descriptivo es en Machado un signo más a relacionar con todas las otras voces que estructuran el poema. Quien sueña ahora - no es la figura central, sino el Amor, la Vida misma. Amor de piedra, vida que ha dejado de serlo para convertirse en sueño de muerte." (9).

El motivo central, el núcleo, es la fuentes decorada a la moda modernista. El agua pierde su dinamismo de materia viva, pierde su carácter fugaz y eterno, se convierte en un espejo con el azogue empañado, incapaz de reflejar ningún rostro, incapaz de hacer subir de sus aguas algún recuerdo. La verticalidad del surtidor deja de punzar el espacio, el agua está quieta, en reposo, y el sentimiento de la muerte se está acentuando precisamente por la fuente y sus aguas. El agua es un elemento que encierra en sí el pasar; según Bachelard representa una metamorfosis ontológica esencial de la tierra y el fuego. Mirando el agua nos parece que en cada instante, el caer, su verticalidad encierra la muerte, la muerte silenciosa de cada uno de nosotros. El agua corre siempre, cae, termina su carrera en una superficie horizontal. Imaginar la muerte del agua en un estanque es matar, quizás, el tiempo: ---

" ... la primera cosa que nos extraña es que la emoción que los versos nos producen no se corresponda con lo que el poeta aparente- -- mente dice. El poeta nos ha descrito un bello paisaje, que, en sí mismo, no tiene por que originar la estela de desencanto que en nosotros promueve, el fúnebre son que nos -- arranca. Mas como el efecto siempre ha de -- ajustarse a la causa, como en el arte (o en la vida) media un desacuerdo entre ambas cosas, podemos asegurar que la causa aparente no es la verdadera, y que detrás de las apariencias, oculta, por tanto, a nuestros ojos, hay otra causa que, ella sí, se adecúa perfectamente a la emoción suscitada. Y así, en -- efecto ocurre aquí. Las palabras que el poeta usa ("ascua", "crepúsculo", "morada", "negro" "cipresal", "humean", "sombra", "piedra", -- "sueño", etc.) en su estricto significado lógico, no hacen relación a nada que pueda proporcionar la fúnebre reacción afectiva que, sin embargo hemos experimentado. Pero esta -- reacción, sin duda desvinculada del sentido lógico de los vocablos se vincula, aunque -- invisiblemente, al sentido "irracional" que estos vocablos poseen; o de otro modo se vincula a un concepto distinto, que está diríamos atraído secretamente y como ligado por imperceptible atadura, por atadura, en efecto, -- "irracional", a la significación lógica". -- (10).

Bousoño nos revela, desde el punto de vista técnico, los dos niveles del símbolo disémico -aclarando todavía más la significación del espacio poético creado por Antonio Machado.

Estos poemas que han sido objeto de nuestras consideraciones, pertenecen a la primera época de creación en que el autor siente la necesidad de recrear un espacio sagrado, el de su infancia, que le puede proyectar en lo mítico. Hemos visto que los caminos son los de la repetición y de la memoria, y que la imagen - que se obtiene es la del jardín-plaza, cuyo centro es la fuentes.

El problema que atormenta al creador es el de si esta aspiración hacia la felicidad perdida, su intento de recobrarla dentro de un espacio poético, que es fruto de su imaginación lírica, le puede producir aquel estado de serenidad anímica perdido, exento de tiempo. Machado intenta huir de lo temporal y se empeña en ofrecernos espacios cerrados, en que la dimensión temporal disminuye hasta perderse entre los elementos espaciales. La sensación es de nostalgia, angustia y muerte, y estos sentimientos "irracionales" nos indican la inquietud temporal que siente el poeta.

Al continuar la investigación veremos que este círculo poético que es el jardín está doblado en la primera creación machadiana por otro, telúrico, de forma laberíntica.

Antes de empezar el estudio de este mundo oscuro, de caminos tortuosos, quisiéramos atraer la atención sobre el retorno constante del poeta, durante toda su vida hacia el espacio de su infancia. Años más tarde, después de la muerte de Leonor, Machado pide el traslado a Baeza, instalándose de nuevo en un ambiente que le es familiar y le puede recordar la infancia. Pero su retorno produce sólo exclamaciones líricas sin llegar a cristalizarse en formas espaciales. El poeta vive cada vez más en un mundo de recuerdos y sueños que prevalece sobre la realidad en cuanto a fuente de creación.

Como ya hemos dicho, nuestra intención es de abarcar la poesía de Machado en su totalidad, en función de las representaciones espaciales y temporales que contiene, así que saltándonos la evolución cronológica, nos acercamos a la poesía tardía, a la poesía de los años 1920 y a la de Los Complementarios. Se trata de un intento de borrar el tiempo, un anhelo de volver a la paz de su primer espacio lírico, no estremecido por el correr del tiempo. El poeta sigue deseando su "retorno" pero su actitud frente a la angustia temporal es distinta. El espacio de la in-

fancia, considerado como sagrado, recuperado a través de la repetición o de la memoria, nos aparece en sus primeros versos, como un espacio poético cargado de melancolía, encerrado todo en un solo instante dilatado. En el círculo mágico el tiempo se convierte en elemento espacial. Más tarde encontramos la misma representación, casi la repetición del gesto, del acto ritual, marcando el intento de "retorno":

"Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero;
tíbias palomas en la piedra fría,
en el cielo de añil rojo panderero,
y en la mágica angustia de la infancia
la vigilia del ángel más austero". (CLXIX).

El fragmento pertenece al Cancionero apócrifo, "Últimas lamentaciones de Abel Martín" y la estructura del poema es bastante más complicada en lo que se refiere al tiempo y el espacio. En este momento nos interesa sólo desde el punto de vista del retorno a la infancia. El poeta lo marca por los elementos del jardín, que representa el "locus", cambiando de procedimiento de penetración, de acercamiento al espacio encantado. Abandonando el gesto ritual, la memoria, el recuerdo, el poeta elige el camino de la imaginación lírica: "el ensueño". La entrada en la "galería" - leitmotiv de la primera obra machadiana - se realiza a través del sueño.

El laberinto

El poeta elige lo onírico, se aleja muy pronto de la representación espacial poética que tiene un soporte en su memoria, elude lo profano, lo vivido, y partiendo de este espacio poético primordial construye otro, utilizando la imaginación. Nos ofrece un círculo dentro del cual están el jardín y la fuente, y después otro círculo concéntrico al primero, pero construido con otros métodos - círculo espacial que perdurará a lo --

largo de toda su poesía hasta el Cancionero apócrifo. El fragmento del poema que citamos anteriormente cierra el ciclo de representaciones espaciales de la infancia confundiéndolo con la imagen de la muerte. El poeta reconoce como idénticos el espacio -- anhelado del tiempo feliz donde no corría el tiempo y el espacio de la nada que tiene las mismas características. El retorno al -- jardín encantado, mágico, puede ser lo mismo que el entrar en el espacio de la nada. Desde ^{el} punto de vista filosófico los dos espacios no son más que uno ya que los dos existen, o imaginamos que existen fuera de "nuestro tiempo"; en un tiempo que, bien como -- concepto físico, bien como metafísico, no nos es conocido ...

Después de utilizar la repetición y la memoria, Machado elegirá el camino de la imaginación, de la creación imaginativa -- para forjar sus espacios, que a pesar de ser círculos de su "soñar" poético, nos aparecen como copias borrosas del espacio de la infancia. El jardín se olvida poco a poco; en su lugar aparece la plazoleta con los mismos cipreses y con una apertura que ya no es la fuente, sino la imagen engañosa de un cristal:

"La imagen, tras el vidrio de equívoco reflejo,
surge o se apaga como daguerrotipo viejo". (XV).

El poeta juega con la luz del atardecer que produce ilusiones en el agua, en el vidrio. Anteriormente el agua reflejaba la mano de un niño en búsqueda de los frutos de oro del limonero -- mientras que ahora el cristal refleja la cara del poeta y la cara de lo que se encuentra tras el vidrio: la amada, una ilusión, una aparición blanca. El agua de la fuente se materializa para ofrecernos las dos caras en sus aguas, y la temporalidad del agua se convierte en superficie. Éste es un momento breve en la primera -- poesía de Machado; poco después nos encontramos delante -- del espejo- la última representación espacial del agua- uno de -- los símbolos que caracterizan ya toda su creación. El poeta lo -- utiliza por su capacidad de reflejar la imagen, de devolverla -- igual o ligeramente alterada por sus aguas, y también por su má-

gica propiedad de conservar ciertas imágenes, caras y gestos que se han visto, que han pasado por su azogue a través del tiempo. La superficie del espejo encadena la "duración", y la imaginación poética puede rescatar algo de los momentos pasados, así como puede entrever el futuro en sus borrosas predicciones. Ricardo Guillón define el espacio-espejo:

"El espacio-espejo aparece y funciona en la poesía de Machado con diferentes formas. Los espejos son reales, metafóricos o simbólicos. Entre los primeros se sirve el poeta del espejo-espejo, de cristales en ventana, mirador, fanal.

... de los ojos, y del agua, quieta o fluyente. Entre los metafóricos, utiliza espejos del crepúsculo, del cielo, de la pared ... simbólicos son los de la memoria, el sueño, el alma, el corazón (presentados también metafóricamente). Hay en esta lírica imágenes de espejos que reflejan el ayer, mientras otras evocan espejos que reflejan en lo actual lo pasado: la cosa o la figura contemplada funciona como espejo en donde vemos otras ahora ausentes". (11)

El elemento que hermana con el espejo para caracterizar el espacio poético de segundo grado, con un radio bastante más pequeño que el que describía la trayectoria del espacio-jardín, es la galería. El poeta se deja llevar por su imaginación, consciente, de su potencialidad onírica, de su facultad de producir imágenes, de desprendernos a la vez de lo pasado y de la realidad inmediata, de abrirse hacia un porvenir. G. Bachelard opina:

"A la función de lo real (s.a.), instruida por el pasado, tal como lo desprende la psicología clásica, hay que unir una función de lo irreal igualmente positiva ...

... y en la poesía, el compromiso del ser imaginante es tal, que ya no es el simple sujeto del verbo adoptarse. Las condiciones reales ya no son determinantes. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a --

inquietar -siempre a despertar- al ser dormido en su automatismo." (12).

La imaginación del poeta nos abre un mundo, distinto -- del "jardín feliz", un mundo imaginario, un espacio en que reconocemos algunos elementos del espacio de la infancia por encima de los cuales prevalecen otros, que convierten este círculo espacial en una construcción de ensueño, mágica:

"Sobre la tierra amarga,
camino tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
-juguetes melancólicos de viejo;
imágenes amigas,
a la vuelta florido del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino ... lejos ..." (XXII).

Este espacio, aparentemente más amplio que el anterior, está construido de elementos heterogéneos, algunos reales, conocidos; otros sin peso específico, productos de la imaginación. El mapa trazado por el sueño, a pesar de sus caminos entrecruzados, de su aspecto laberíntico, sigue siendo un círculo, concéntrico -- con el círculo del jardín. Se caracteriza por falta de solidez, -- es inconsistente, etéreo, muy parecido a lo que es un sueño de -- verdad. El poeta, al utilizar el recuerdo como catalizador, creador de un espacio poético basa la realización en algún detalle concreto, real, conservado en la memoria. En cambio ahora, alude a -- estos recuerdos concretos, eludiéndolos en una mezcla extraña de subjetivo y objetivo. Sospechamos también una fuerte inclinación modernista, una influencia extraliteraria-. Las aguas del espejo se empañan y las cosas pierden su materialidad apareciendo como -- envueltas en un vaho poético. Machado reemplaza el recuerdo por -- el sueño --y crea la galería como elemento de enlace entre lo cotidiano y lo trascendente, distinto al radio que da la circularidad -- del jardín. Esta vez, consciente de la atracción por lo mágico, lo

sagrado, lo busca dentro de su ser orientándose hacia su yo, se proyecta a sí mismo -a través del sueño- intentando forjar nuevos espacios que resultan ser laberintos de espejos, galerías por donde el poeta errante tiene que recuperar el recuerdo, el tiempo vivido, e intuir el futuro:

"Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables ... Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Estos reducidos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo, se conocen tal vez reposos antihumanos. Lo antihumano toca aquí lo inmemorial. Pero aún en el mismo día, el recuerdo de las soledades estrechas simples, reducidas, son experiencias del espacio reconfortante, de un espacio que no desea extenderse, pero que quisiera sobre todo estar todavía poseído" (13).

el
Bachelard insiste sobre el papel del sueño, desde punto de vista psicoanalítico, pero también sobre el recuerdo yacente, el ansia de retorno que puede disipar o puede sembrar imágenes en el sueño, en el soñar despierto. El poeta habla de "lienzos de -- recuerdo" que traspasan sus sueños. Nos encontramos ante unas galerías edificadas por el avanzar del yo entre sueño y realidad, - galerías que son espejos cuyas aguas ven pasar ilusiones y muecas grotescas, leves momentos alegres, soledad y nostalgia hacia el - espacio feliz. Las aguas brillantes invitan al poeta a pisar el - umbral, penetrar en el espacio que adivina dentro del espejo, el espacio misterioso, el espacio sagrado donde se encuentra amparado. Pensamos que Machado, en su ansia de recuperar su infancia, incluso cuando vagabundea por su laberinto de espejos imaginarios, procura ver en cada uno de ellos "el jardín" donde puede penetrar -- llevado de la mano amiga de un ser querido:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.
Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño
Mi corazón latía
Atónito y disperso.
.. ¡El limonero florido,
El cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris
el agua en tus cabellos !... "(LXII)

El poeta hace contrastar el espacio anhelado, el que --
está soñando, con otro de campo abierto, de posible ilusión de --
amor. Podríamos pensar que está oscilando entre el "eterno retor-
no" y una salida hacia su tiempo y su destino como ser humano. --
Siempre, a lo largo de toda su obra se va a inclinar hacia sus --
recuerdos felices sobreponiendo el laberinto de galerías oníricas
al conocido círculo de su infancia. Aparentemente el espacio crea-
do por el recuerdo y el espacio creado a través de la imaginación
ensoñadora tienen formas distintas. El núcleo del espacio de la -
infancia es la fuente; el elemento primordial a partir del cual -
se desarrolla el espacio onírico es la galería de espejos-crista-
les. En realidad estos dos espacios no son más que uno: el del --
"jardín recordado"; el laberinto de espejos es una proyección he-
terogénea del primero y la fuente, el agua -con su latir temporal
es el núcleo de ambos. El laberinto constituye el penúltimo nivel
de los que integran el espacio poético machadiano:

"Galerías del alma ... ¡el alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva ...
¡Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la pérdida senda;
y volver a sentir en nuestra mano,
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva." (LXXXVII Renacimiento)

El poema en que con más claridad se refleja la conciencia poética de Machado, en esta primera época de creación, es su "Introducción" a Galerías. La misión del poeta es intentar penetrar el misterio del mundo y del ser humano, y su destino se cumple a través del viaje por las galerías del recuerdo.

Nos encontramos delante del espacio poético creado por haber girado alrededor de sí mismo el eje temporal, de haber dilatado el instante hasta que haya perdido su carácter convirtiéndose en superficie, en lugar. Machado pretende caminar por un espacio que ha absorbido el tiempo, que ha sido creación del tiempo, y que es, en algunas ocasiones, la muerte del tiempo:

"Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo
el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños." (LXI. Introducción, Galerías)

Citamos a continuación el comentario de Ricardo Gullón:

"La significación de las intuiciones machadianas respecto al espacio es aquí clara. Los -- sueños, funcionan como espejo revelador de la verdad: "divina" es la poesía germinante en -- ellos. Al espejo simbólico se le califica de modo adecuado para expresar la profundidad -- del ámbito que refleja. La referencia al misterio y a la lejanía reitera la sensación de distancia, es decir, la hondura en que el -- poeta percibe las figuras. El espacio es fácilmente identificable: onírico, desde luego, y del alma, aquí emergente con tres funciones netamente sugeridas: a la vez creadora del -- mundo lírico, habitante en él y ámbito donde la creación acontece." (14).

Hay que añadir a ello que el poeta intuye uno de los -- caminos más seguros de alcanzar el "espacio paradisíaco" camino que tiene como origen el gesto ritual, la repetición, y después sólo la palabra mágica que acompañaba al rito. La poesía es efectivamente una de las modalidades de retorno; como toda creación artística es una afirmación del espacio y una negación del correr del tiempo. El afán de todo creador por perdurar se encierra en dimensiones que aglutinan experiencias temporales pero -- tienden a anular el correr del tiempo

El umbral de la muerte

Finalmente hay también otro nivel, desarrollado -- más tarde, que puede integrar el espacio feliz de la infancia. Machado está atraído por la rotación de los círculos integradores de su espacio poético, círculos que disminuyen a veces su radio hasta convertirse en el inalcanzable núcleo --origen de este espacio, punto que traza el círculo. La bajada es peligrosa ya que -- proyecta al poeta hacia el vacío. El poema que comentaremos es -- una premonición de lo que va a ser el "espacio de la nada", de lo que es la vida del poeta; un caminar con la muerte dentro. En Machado observamos un desarrollo de los conceptos de espacio y -- tiempo a lo largo de toda su obra, que va desde la intuición poé-

• tica formada en un ambiente modernista hasta el pleno conocimiento de la filosofía kantiana, de las teorías de Bergson y quizás - de Heidegger. Lo que sorprende es encontrar en su primera poesía el esbozo de su trayectoria, encontrar el espacio convertido en - puro correr del tiempo. Encontramos también pinceladas que van a cuajar más tarde en el espacio erótico. Finalmente el espacio de la nada se nos presenta como la versión última del espacio de la infancia considerado como el nivel circular más amplio que abarca todos los círculos espaciales mencionados:

"En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota.
En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto,
La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.
La calma es infinita en la desierta plaza,
donde pasea el alma su traza de alma en pena.
El agua brota y brota en la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena." (XCIV)

El cuadro espacial es conocido, y concentra casi todos -- los elementos que han formado los espacios poéticos machadianos en esta etapa de continuo retorno hacia la infancia. El círculo más - amplio es la plaza, rodeada de casas y muros detrás de los cuales - se presentan el jardín como espacio anhelado y los balcones ador-- nados con cristales. Antaño detrás de los cristales el poeta vislumbraba formas que desencadenaban ilusiones eróticas.

El ciprés funerario y las "confusas calaveras" aclaran - que las dos salidas del círculo de la plaza están cortadas ya que tanto el jardín encantado como los sueños amorosos se ven convertidos en territorios de la muerte. El poeta es ambiguo, utiliza -- símbolos disémicos para sumergirnos en un espacio poético construido en dos niveles: uno a semejanza de la realidad, otro onírico. - El momento temporal, "la tarde", no tiene una significación real,

se ha convertido ya en un leitmotiv. La plaza puede ser - tanto un espacio poético recordado, como un espacio poético forjado por el sueño; se caracteriza por una quietud vecina a la de un cementerio; el único elemento dinámico es el agua. La sensación del correr ininterumpido se realiza por la repetición del verbo que sugiere un ligero alzamiento de la columna de agua y su caída. El movimiento del agua en que cada columna que se alza es idéntica a la que cae; se asemeja al tic-tac del reloj que nos marca el tiempo. El verso segundo es idéntico al penúltimo pero entre ellos hay toda una distancia espacial en que el agua que parecía dinamizar al principio el espacio se convierte en otro elemento portador de muerte. El tiempo marcado por el brotar continuo de la fuente está muriéndose a medida que la tarde se hace noche, para descansar finalmente, en un sueño eterno en su "marmórea taza". Bousoño comenta:

"En medio de la muerte de la ciudad o pueblo que el poeta describe, lo único que sobrevive, tenaz, sin pausa, es el agente destructor mismo: el inexorable tránsito de los años con siniestra suavidad, minuto a minuto. Pero este símbolo del agua tiene aún otras significaciones ... : subraya, intensifica el silencio, la soledad, la muerte de un ámbito" (15).

Este poema encierra el camino desde la necesidad de lo temporal hasta la intuición que el correr de las aguas, el correr de las horas, lleva cada vez más hacia el vacío, que nuestro ser en un breve momento de su camino anhela estar cargado de tiempo, para después emprender la huida, anclándose en los espacios en que puede anular el tiempo. Tendemos a encerrar el tiempo en representaciones espaciales y lo desencadenamos sólo bajo la forma del recuerdo, del recuerdo que dilata el instante según nuestra propia voluntad. El poeta huye del tiempo y del espacio homogéneos, intuyendo la anisotropía de éstos. El espacio poético del recuerdo se convierte en espacio onírico y después en espacio de la --

nada, de la muerte y el único elemento unificador de estos tres espacios es el agua; símbolo temporal. Cesare Segre afirma:

"Así parece que el tema de la fuente logra dominar toda una lírica sólo en XCIV, donde encontramos de nuevo un grupo de palabras-guía de la serie: la plaza 1,6, 9 el huerto 2, el ciprés 4 la tarde, 5; y palabras o sintagmas que se refieren más exactamente a poesías anteriores: la "tosca piedra" (cfr. XV,6) el agua que "brotaba" (cfr. I, 31), la "hiedra" (cfr. I, 19 VI, 2) la "marmórea taza" (cfr. X, 28; XXXII, 5). Completamente nueva es, sin embargo, la concepción -- aquí expresada: no está ya el problema del pasado, sino un sentimiento de desesperación existencial: el agua que "brotaba y brota", que da -- el único sonido entre tantas apariencias de la muerte, confirma una condena que es la vida -- misma. Se puede por tanto decir que lo que estaba en potencia, pero contenido dentro de una diversa dinámica en XXXII ha llegado ahora a la perfección de la negatividad" (16).

- (1). Gaston Bachelard, La Poética del espacio, Fondo de Cultura - Económica, Mexico, 1965, p.28.
- (2). Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid 1976, t. I, p. 261.
- (3). Ibidem, p. 282
- (4). Gaston Bachelard, op. cit., p. 38-38.
- (5). J. M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista, Taurus, Madrid, 1973, p. 344-345.
- (6). Gastón Bachelard, op. cit., p. 38
- (7). Cesare Segre, Crítica bajo Control, Editorial Planeta, Madrid, 1970, p. 119.
- (8). Gaston Bachelard, Uéau et le rêves: Essai sur l'Imagination de la matière, José Corti, París, 1973, p. 32-33.
- (9). J. M. Aguirre, op. cit., p. 341
- (10). Carlos Bousoño, op. cit., p. 276-277.
- (11). Ricardo Gullón, op. cit., p. 139.
- (12). Gaston Bachelard, La Poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1965, p. 27
- (13). Ibidem p. 40
- (14). Ricardo Gullón, Una poética para Antonio Machado, Gredos, Madrid, 1970, p. 144.
- (15). Carlos Bousoño, op. cit., p. 306.
- (16). Cesare Segre, op. cit., p. 139.

69

EL ESPACIO POÉTICO DEL AMOR

El espacio sagrado del amor en la muerte

Entre la búsqueda de la infancia centrada en el espacio - del jardín- y la intuición del vacío, de la nada, Antonio Machado - nos ofrece un espacio poco investigado como tal. Se trata de la -- creación de un espacio erótico, de unas vivencias que permiten la -- creación del espacio del amor a través de dos caminos: el de la memoria y el recuerdo -experiencia fundamental y reiterada por el -- poeta-, y el camino del ensanchamiento de la "durée"-, del bucear - dentro del instante feliz hasta desaparecer el concepto de tiempo y crearse un espacio con las mismas características del espacio sagrado: el "espacio paradisíaco".

Para hablar del tema del amor en la obra de un poeta hay - que recurrir, hasta cierto punto, (y muchos críticos hacen sólo de - esto objeto de su investigación_) a los detalles de su vida íntima. Relacionar episodios de la existencia de un ser humano con su posi-- ble reflejo en la creación es tarea difícil y destinada a disipar el misterio que encierra la poesía en sí, aún más la lírica amorosa que no siempre responde con precisión a los desiderata del historiador - de la literatura. Las cartas, testimonio de un amor, están muy lejos de servirnos de guía dentro del espacio poético, así como cualquier testimonio de "lo que pasó" está destinado a morir, mientras que el poema se alza transparente y misterioso por encima del tiempo. .

A Antonio Machado se le conocen dos grandes amores: Leonor y Guíomar. Intentaremos ver en qué medida el poeta supo crear un espacio lírico que encierre estos dos amores, ya que creemos que Machado es una de las grandes voces amorosas de la lírica española.

La primera época del poeta, aunque cargada de alusiones -- eróticas, está totalmente desprovista de la emoción del amor; el poeta coquetea simplemente con ciertos tópicos de la estética modernis-

ta sin articular un espacio de amor. Se entremezclan ilusiones, sueños y deseos que le persiguen entre los espejos de "su laberinto" - pero el juego carece de profundidad, el poeta está atento sólo a su recuerdo, anhela la recuperación poética de su "jardín"

Machado oscila entre el deseo y la ausencia del amor, actitud, según Aguirre, fundamentalmente erótica y característica a lo largo de toda su vida:

"El humo -amor-muerte brota en la tarde típica - por donde pasa la persona machadiana. Este humo simboliza el fracaso de aquél: el humo adolescente se desvanece en la juventud nunca vivida - de la figura central. La realidad emocional así sugerida es de pesar y de melancolía. La persona de muchos poemas machadianos expresa la experiencia sentimental de la juventud sin amor, o contentada con el "amor pácató", con el así amorosa que no se atreve a coger el fruto que cuelga de la rama, con "una brasa pensada, y no encendida", de una juventud que nada tiene que ver -- con "el solsticio de verano", ni con "la lúbrica Pantera" (1).

Más tarde, en Abel Martín convertirá la ausencia del amor en ausencia de amada.

En las tierras altas de Soria encuentra a Leonor, se casan y la pierde a poco tiempo de casados. El matrimonio significa - en el plano poético, la creación de unos versos perfectamente anclados en el tiempo, en el tiempo vivido y en el tiempo pasado. Campos de Castilla representa una mirada hacia los amplios espacios de la patria en un tiempo que se encuentra fuera de toda experiencia interior.

Después de la muerte de su mujer el poeta abandona Soria y entonces, sólo entonces, la voz lírica recoge, a través de la memoria, momentos y lugares del amor perdido. Es sorprendente el hecho de que el poeta no haya escrito un solo verso de amor a su mujer, en vida de ésta. Lo que viene después son poemas para una "au--

sencia". La tendencia de todo ser humano es buscar los caminos de salida del espacio profano, pasar el umbral que le separa del espacio sagrado. Por la muerte de Leonor, los páramos de Soria se convierten en este espacio sagrado hacia el cual acude el poeta, de nuevo en un "eterno retorno". Machado se encuentra ya en Baeza, reconciliándose poco a poco con la vida, intentando recuperar su serenidad en un espacio familiar, el de los olivos, el de los jardines en flor; el espacio de Andalucía. Pero esta vez, más allá del cuadro que traza de estos campos andaluces, apenas traspasa la emoción del reencuentro con el espacio de la infancia, con "el jardín". Lo que en una etapa de su trayectoria lírica fué deseo de volver hacia el círculo sagrado de sus primeros años de vida, se convierte ahora en anhelo de reencontrar el círculo sagrado de Soria que tiene como centro la tumba de Leonor. Andalucía es ahora un espacio profano, y el poeta se lanza hacia lo sagrado, intentando recordar los momentos de felicidad, intentando reconstituir un tiempo y un espacio perdidos. La memoria y el sueño son, de nuevo, los catalizadores que permiten un acercamiento a un mundo que existe, pero cuya concreción se vuelve diáfana, homogénea, creando un espacio interior de amor en ausencia. El poeta rehuye el tono dramático: la muerte existe también como una ausencia, la desaparición de la esposa significa una integración en el espacio soriano que la incluye entre sus características primaverales:

"Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el olivar florido;
...¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas militares,
alcores y roquedas del yermo Castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares!
En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva" (CXVI)
(Recuerdos)

Machado pone en una balanza los dos círculos espaciales -- que encierran sus vivencias -- de un lado el de la infancia feliz; del otro el de un amor muerto. En este momento de su vida Machado empieza a prepararse para la muerte, empieza a sentir la angustia heideggeriana, a sufrir el destino del ser humano que tiene que vivir su tiempo limitado; un instante en lo infinito. Está entre dos mundos intuyendo la pérdida de los dos, sin posibilidad de retorno. Aún -- así, dudando, intenta recrear el espacio de Soria a través del recuerdo, tal y como lo hizo con el "jardín", convirtiendo las áridas tierras en un espacio lírico, en otro paraíso perdido...

Estos dos espacios líricos circulares, cerrados, uno que tiene como centro la fuente, elemento vital y letal a la vez, otro, el amor y también la muerte, se encuentran unidos por una tangente. El poeta se halla sobre esta tangente en busca de un elemento temporal para hacer revivir los dos espacios añorados y perdidos. Machado utilizó el recuerdo para crear un espacio poético ideal en que no existe la angustia del correr de las horas, espacializando el tiempo. Ahora utiliza también el recuerdo para infundir tiempo a un espacio que fué del amor y es de la muerte; intenta revitalizar una ausencia y un vacío construyendo un espacio sobre su eje temporal, temporalizando el espacio que encierra a Leonor. Los círculos que se encuentran tan cerca, formando espacios sagrados, son resultado del juego del poeta con el tiempo, resultado de su necesidad de -- estar en el tiempo o fuera del tiempo. Recordemos aquí la tesis de Cassirer que observa que el ser humano utiliza para expresar lo -- temporal imágenes espaciales. Esta tendencia se destaca con más intensidad en la imaginación poética. Machado se encuentra extraño en la Andalucía de su infancia y, una vez de nuevo dentro de su mundo, aquel espacio quieto, eterno, avivado sólo por la voz de la fuente, está buscando el tiempo de su amor. Es un balanceo peligroso entre un espacio sin tiempo y otro que se mantiene sólo por el tiempo pasado que late en cada elemento, balanceo que dificultará la salida del poeta hacia la creación de otros espacios, le encaminará cada vez más hacia la nada:

"En estos campos de la tierra mía,
 y extranjero en los campos de mi tierra
 -yo tuve patria donde corre el Duero
 por entre grises peñas,
 y fantasmas de viejos encinares,
 allá en Castilla, mística y guerrera,
 Castilla la gentil, humilde y brava,
 Castilla del desdén y de la fuerza-
 en estos campos de mi Andalucía,
 ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.
 Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
 imágenes de luz y de palmeras,
 y en una gloria de oro
 de lueños campanarios con cigüeñas,
 de ciudades con calles sin mujeres
 bajo un cielo de añil, plazas desiertas
 donde crecen naranjos encendidos
 con sus frutas redondas y bermejás;
 y en un huerto sombrío, el limonero
 de ramas polvorientas
 y pálidos limones amarillos,
 que el agua clara de la fuente espeja,
 un aroma de nardos y claveles
 y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena;
 ... más falta el hilo que el recuerdo anuda
 al corazón, el ancla en su ribera,
 o estas memorias no son alma. Tienen,
 en sus abigarradas vestimentas,
 señal de ser despojos del recuerdo,
 la carga bruta que el recuerdo lleva.
 Un día tornarán con luz del fondo ungidos,
 los cuerpos virginales a la orilla vieja". (CXXV).

Existe en este poema, en los últimos versos, una luz de --
 esperanza, la intuición del posible retorno, de este eterno retorno
 hacia la edad pura, hacia el espacio paradisiaco. Este retorno será
 posible cuando, de nuevo el alma del poeta se despoje del recuerdo -
 del amor, o más bien (ya que todavía Machado no concibe el olvido) -
 cuando logre incorporar el recuerdo de su amor al espacio paradisiaco.

El deseo del poeta ^{el de} es ~~evan~~aniquilar lo temporal pero mientras
 dure el dolor tiene que someterse al tiempo.

Hay otro poema en que el juego del tiempo, de este tiempo interior Bergsoniano, con el espacio a la vez exterior y convertido en espacio lírico, espacio del alma, se hace evidente. Claudio Guillén intuye también, al analizar el poema "A José María Palacio" - (CXXVI)", la distancia-ausencia que domina los versos aparentemente sencillos, llenos de detalles temporales y espaciales referentes al comienzo de la primavera en Soria:

"Entré el olvido completo (o el vivir hacia un futuro) y la nostalgia (del pasado) se sitúa - la emoción de la ausencia, que es percibir, no ya lo que fué, sino lo que no es . (...) Tanto el poema que consideramos como el pensamiento de Bergson que de ahora en adelante tendremos muy presente, arrancan de una fundamental distinción entre la experiencia humana del espacio y la del tiempo. ¿Puede haber, en realidad, -- experiencia directa de un objeto alejado en el espacio y no perceptible por medio de los sentidos?. En el espacio los objetos son impenetrables, distintos, heterogéneos. No podemos experimentar aquel remoto paisaje castellano -- sino a través de la memoria; y el recuerdo se actualiza, se desprende del pasado y se convierte en acción referida a un "aquí mismo" o representa un "désintéressement de la vie", una "inattention á la vie". Lo que el hombre hace, que es presente, cierra el paso a la memoria -- pura, más pujante cuanto más nos desinteresamos de nuestras acciones actuales: desinterés que culmina en el sueño. El alejamiento físico en fin de cuentas, lleva un signo negativo. Es pérdida, renunciación, resquebrajadura por la -- que se va la vida. Y es, además situación única, individual. Nada más íntimo que la soledad del poeta. Si "A José María Palacio" no constara de unas interrogaciones sobre el tiempo, si su autor se limitase a recordar las calles y -- las plazas y los amigos de aquella Soria abandonada para siempre, estaríamos leyendo una -- poesía subjetiva y melancólica, hecha de soledad y recuerdos". (2).

Lo que mantiene vivo el verso, lo que convierte este espacio en una vertical temporal es la emoción de un posible retorno. -- Todos los símbolos de la primavera, del renacer de la naturaleza -- apuntan hacia la idea de los ciclos que, si contienen la muerte en sí, igualmente ofrecen la esperanza del resurgimiento. El poeta intenta recordar el tiempo del amor. La amada es sólo una mano y una voz "en sueños"; su rostro, es una imagen cada vez más borrosa en el espejo de la memoria. Empieza a entreverse, entretejido a la emoción -- el pensamiento filosófico, la sentencia y la necesidad de salir de -- la vaguedad de laberintos. Afirma el poeta:

"Alma es distancia y horizonte: "ausencia," (3).

Y esta definición indica que dos características espaciales --la distancia y la distancia con límite alcanzable y también sin límite (lo infinito) se concretizan en una representación espacio-temporal. La ausencia puede ser tanto en el tiempo como en el espacio, y reducir el alma, nuestro ser subjetivo, a la ausencia es expulsarlo de unos límites espaciales e implícitamente temporales, y proyectarlo en la nada en un "no estar en" temporal y espacial.

El amor, este amor perdido para siempre, se encontrará, -- pasados los años en poemas apenas alusivos al sentimiento concreto, -- a los acontecimientos cargados de vivencia personal. Machado está -- trazando, con pluma ligera, caligráfica, los dos círculos espaciales en los cuales se movió. La tierra del amor pierde el peso del tiempo de "aquel tiempo" del "entonces cuando" del recuerdo, y al perder su temporalidad pierde también peso específico, se convierte en un espacio parecido al del "jardín", espacio en el cual el poeta se siente libre. Evidentemente se trata de un olvido o del pasar de los años -- que determina que la memoria pierda aquella tremenda carga afectiva que le era propia inmediatamente después de la muerte de Leonor. El recuerdo se vuelve alternativamente hacia la "infancia" y hacia "el tiempo del amor" convirtiendo a este último en una zona sagrada carente de vivencia temporal.

Así pues Machado ha oscilado entre la temporalización del espacio, realizando, una "tierra del alma", pura creación de la memoria, y la espacialización del tiempo en que borra el latido del instante, "la durée" de carácter emocional. Los elementos que componen el espacio del amor, conocidos antes por su importante carga de angustia, soledad y dolor propio del creador se nos aparecen ahora en Galerías (CLVI) en una tonalidad suave, borrosa, igual que los recuerdos hechos espacio de una tormenta, en la infancia, en Sevilla:

"El monte azul, el río, las erectas
varas cobrizas de los finos álamos,
y el blanco del almendro en la colina,
¡Oh nieve en flor y mariposa en árbol!
Con el aroma del habar, el viento
corre en la alegre soledad del campo.
.....

El ífís y el balcón

Las siete cuerdas
de la lira del sol vibran en sueños.
Un tímpano infantil da siete golpes
-agua y cristal-

Acacias con jilgueros
Cigueñas en las torres.

En la plaza,
lavó la lluvia el mirto polvoriento." (CLVI. Galerías. II, IV)
Inquietante es en cambio la pregunta: "¿Quién ha punzado -

el corazón del tiempo?" que sigue y atraviesa los dos espacios, pregunta que indica la duda y la angustia del poeta ante el tiempo -- muerto, aniquilado, ante esta necesidad de olvidar y de no tomar en cuenta el tiempo físico, el correr de los años marcado por la hora - del reloj. La muerte del tiempo se produce en el poeta a la vez que la emoción que impregnaba su retorno se disipa. Los espejos se -- vacían, convirtiéndose en cristales que dejan pasar limpiamente la imagen:

"En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclítico.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado". (CLVI. Galerías VII)

Parece que para Machado, el espacio al cual se le quita - la vivencia temporal expresada a través de la palabra poética, de la emoción estética, se convierte en vacío. En "Canciones de tierras altas" (CLVIII) de nuevo los dos círculos espaciales se nos aparecen juntos; el poeta intenta incorporar espacio y tiempo del amor dentro del espacio sagrado de la infancia, quizás dentro de aquel fondo laberíntico de galerías que formaba el círculo concéntrico, el trasfondo del círculo mágico inicial. Dado el año en que escribió - el poema pensamos que ya se encontraba en Segovia, lejos por tanto de los dos espacios que evoca ahora:

"Se abrió la puerta que tiene
gonces en mi corazón,
y otra vez la galería
de mi historia apareció.
Otra vez la plazoleta
de las acacias en flor,
y otra vez la fuente clara
cuenta un romance de amor."

La repetición de "otra vez" marca con evidencia el retorno mientras que la estrofa VI:

¡"Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas!"

Contrapone un espacio al otro, cada uno representado por - los elementos característicos, sugiriendo también que el espacio del amor alterna y reemplaza al de la infancia. Pensamos que se trata del mismo círculo espacial que tiene como centro y origen el agua -símbolo complejo del nacimiento y de la muerte según Bachelard:

"L'eau, substance de vie, est aussi substance de mort, pour la rêverie ambivalente" (4).

A pesar del esfuerzo evocador, el poeta no es todavía -- creador de un espacio cuyo centro sea la amada. La tierra de Soria poetizada por el recuerdo, se confunde casi con la de Sevilla; los momentos felices se unen en los sueños que le hacen deambular entre espejos-aguas, en un enjambre de evocaciones que no encierran en sí a la amada y que tampoco son emociones de amor. A Leonor, la "esposa niña", Machado no le dedica poemas de amor, no existe concordancia entre la vivencia amorosa y la creación poética. Lo que se nota es el recuerdo amoroso que impregna de tiempo un espacio. Finalmente, desaparece incluso la intensidad del recuerdo, y Leonor se convierte en un elemento primaveral, entre los álamos, los ciruelos en -- flor y la sombra del Moncayo, y también en una ausencia.

Hacia finales de su vida el poeta encuentra otro amor y -- de éste hace una presencia. J.L. Cano afirma:

"¿Debemos lamentar que esta descubierta pasión de Machado haya destruido la leyenda de su fidelidad eterna a la esposa niña, a Leonor, de la que el poeta queda viudo a los treinta y -- siete años?. Yo creo que no. Esta leyenda del Machado de un único amor, el de la esposa muerta a los tres años de matrimonio, era poco humana, y poco imaginable en un poeta. Por el contrario, esa nueva pasión, ^{que} fué sin duda un amor verdadero, como podrá juzgar quien lea las cartas publicadas, enriquece humana y espiritualmente a Machado. Ese amor lo vivió intensamente ..."(5).

El conocimiento por el amor

Este nuevo amor tan comentado por los exégetas de la obra machadiana coincide con un cambio en su manera de enfocar la vida, sobre todo con una serie de preguntas que se plantea frente a la -- existencia y a su paso por el mundo. El poeta abandona lentamente y quizás, nunca del todo, la mirada intuitiva, el penetrar en la esencia de lo espacial, de lo temporal, soñando, evocando y recordando. La intuición poética se ve doblada por la necesidad de reflexionar y, algunas veces, incluso de moralizar. Machado crea dos personajes,

dos apócrifos, que son otras caras suyas que complementan al poeta. La aparición de Abel Martín y de Juan de Mairena puede ^{marcar} aquel momento de angustia y de soledad en que el creador añora la eternidad, la eternidad para todas sus caras. El espejo devuelve dos rostros nuevos que son y no son del poeta. El juego de la pérdida del yo y del reencuentro en creaciones, en entes de ficción abre nuevos senderos en la actividad poética de Machado. Octavio Paz comenta:

"Las máscaras -Abel Martín, Juan de Mairena- con que el poeta Machado se cubre el rostro, para que hable con mayor libertad el filósofo Machado, son máscaras transparentes. Tras esta transparencia, Machado desaparece. Se evade, por "fidelidad a su propia máscara". Abel Martín, metafísico de Sevilla; Juan de Mairena, profesor de gimnasia y retórica, inventor de una Máquina de Cantar, son y no son Machado: el poeta, el filósofo, el profesor de francés, el Jacobino, el solitario. La máscara idéntica al rostro es reticente. Cada vez que se entrega, sonríe: hay algo que no acaba de ser expresado. Para entender la metafísica erótica de Abel Martín debemos acudir a los comentarios de Juan de Mairena. Estos nos llevan a los poemas de Machado. Cada personaje nos envía a otro. Cada fragmento es el eco, la alusión y la cifra de una secreta totalidad." (6).

El poeta intenta olvidar su estancia en Soria, su breve amor primaveral y en el otoño de la vida, acompañado por sus apócrifos intuye una nueva pasión:

"Con el incendio de un amor, prendido
al turbio sueño de esperanza y miedo,
yo voy hacia la mar, hacia el olvido
-y no como a la noche ese roquedo,
Al girar del planeta ensombrecido-.
No me llaméis, porque tornar no puedo." (Los sueños dialo--
gados. III)

Antes de intentar caracterizar este otro camino que lleva hacia espacios poéticos sorprendentes podemos indicar la angustia, el momento de duda:

"¡Oh soledad, mi sola compañía,
 Oh musa de portento que el vocablo
 diste a mi voz que nunca te pedía,
 Responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?
 Ausente de ruidosa mascarada,
 divierto mi tristeza sin amigo,
 contigo, dueña de la faz velada,
 siempre velada al dialogar conmigo,
 Hoy pienso: éste que soy será quien sea;
 no es ya mi grave enigma este semblante
 que en el íntimo espejo se recrea
 sino el misterio de tu voz amante.
 Descúbreme tu rostro, que yo vea
 Fijos en mí tus ojos de diamante." (Los sueños dia-
 logados. IV)

La soledad, deja entrever también la muerte, no ya como recuerdo que impregna un espacio o que sacraliza otro, sino como único futuro. El poeta se encuentra solo, caminando hacia la -- muerte, sereno, conociendo y sintiéndose atraído por la nada. La atracción del vacío lleva a Machado hacia la meditación y sobre -- todo hacia el deseo, la añoranza del conocimiento. El poeta ha -- creado espacios poéticos, "jardines de la inocencia" o "tierras -- primaverales de amor", intuyendo en estos círculos espaciales un retorno temporal para encontrar "lo paradisiaco", lo mágico. Ahora se quiere enfrentar con el futuro; y a la intuición de la nada, fácilmente confundible con la añoranza del "seno materno", se le añade la sed de saber. Un primer paso es la creación de los apó-- crifos como dos alternativas existenciales. Después emprende a -- través de Abel Martín el conocimiento por el amor. Antes de definir a su apócrifo como "hombre en extremo erótico", Machado nos -- presenta, en breves palabras, la metafísica de éste, sus conceptos sobre la movilidad en el espacio y la mutabilidad que es un cambio inespacial:

"Abel Martín confiesa que el cambio sustancial no puede ser pensado conceptualmente porque todo pensamiento conceptual supone el espacio, - esquema de la movilidad de lo inmutable, pero - sí intuido como el hecho más inmediato por el cual la conciencia o actividad pura de la sus- tancia, se reconoce a sí misma". (De un cancionero apócrifo (1924-1939) CLXVII)

Inicialmente adepto de la teoría leibniziana de las mónadas, dista de su maestro en lo que se refiere a la mónada como pluralidad de sustancias:

"La mónada de Abel Martín, porque también Abel Martín, habla de mónada, no sería ni un espejo ni una representación del universo sino el universo mismo como actividad consciente el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo ... En las coplas de Abel Martín se adivina como dada su concepción de la sustancia unitaria y mudable, quieta y activa, preocupan al poeta los problemas de las cuatro apariencias: el movimiento, la materia extensa, la limitación cognoscitiva y la multiplicidad de sujetos. Este último es para Abel Martín, poeta, el apasionante problema de "amor". (Ibidem p. 774-776)

Seguidamente Machado, comentando la metafísica de su apócrifo, indica las cinco formas de objetividad que estudió Abel Martín tomando como punto de partida para sus teorías sobre el amor y el objeto erótico, la amada, la quinta forma:

"Que se da tan en las fronteras del sujeto mismo, que parece referirse a un otro real, objeto, no de conocimiento sino de amor".

Si nos acercamos a la oscura filosofía del "sevillano" nos damos cuenta que el espacio, y la capacidad dinámica que encierra, figura como concepto fundamental en su teoría. Cambiando el sentido de la mónada, insinúa tanto la objetividad como la subjetividad de ésta, pero como buen pensador de su época cree sólo en la subjetividad de la substancia. Concibe la existencia dentro de un espacio y un tiempo, sin distinguir la existencia de la nada. El ser aparece como conciencia activa, quieta y mudable, esencialmente heterogénea. Por ansia de lo otro la conciencia llega a pensarse a sí misma como objeto total, a pensarse como no es. De ahí el deseo. Abel Martín explica como se puede realizar el conocimiento por el amor y pretende que después de este conocimiento sólo el poeta pueda aspirar a una conciencia integral:

"El ethos no se purifica, sino que se empobrece por eliminación del pathos, y aunque el poeta debe saber distinguirlos, su misión es la reintegración de ambos a aquella zona de la conciencia en que se dan como inseparables... También la poesía es hija del gran fracaso del amor." (Ibidem, p. 810).

Abel Martín traza el camino del conocimiento por el amor indicando que, llegado el momento de la angustia frente al otro, - creación de nuestro ser, tenemos que pensar en la poesía:

"Pero el arte, y especialmente la poesía -- añade Martín- que adquiere tanto más importancia y responde a una necesidad tanto más imperiosa cuanto más avanzado el trabajo del cualificador de la mente humana (esta importancia y esta necesidad son independientes - del valor estético de las obras (que en cada época se producen), no puede ser sino una actividad de sentido inverso al del pensamiento lógico. Ahora se trata (en poesía) de realizar nuevamente lo desrealizado; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad" (Ibidem, p. 818)

El pensamiento de Abel Martín se puede reunir en torno -- al concepto del ser y el no ser, como su contrario. La esencial heterogeneidad del ser se manifiesta fundamentalmente en la experiencia erótica y finalmente en la creación, en la palabra lírica. Para ejemplificar la teoría filosófica, el poeta nos propone seguir las ideas a través de "la poesía y nos ofrece cuatro sonetos y "consejos, coplas, apuntes". Los títulos de los sonetos son simbólicos: Primavera, Rosa de fuego, Guerra de Amor y el último conocido por su - comienzo "Nel mezzo del camin ..." e indican la trayectoria erótica del ser. En ellos el poeta abandona la oscura y retorcida teoría filosófica y el verso nos devuelve espacios conocidos.

El primero es tierra de amor naciente, se podría decir -- tierra de Soria. El círculo mágico, ya que esta vez estamos dentro de un ansia de crear espacios de amor, tiene como elementos todo lo que es característico al campo un día de primavera:

"Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos ...".

Juanto al agua-centro de este círculo espacial- el amado - espera y el deseo de encuentro con su amada, con su no ser, se manifiesta de una manera febril, llena de interrogantes. El poeta oscila entre la ausencia deseada y una posible presencia. La intuición de un posible amor, la proyección de un futuro se manifiestan por - la realización de este círculo espacial cuyo núcleo es el renacer, el retorno hacia el origen de la vida. El deseo lucha para objetivizar su "no ser", para encontrar el objeto erótico:

"La amada -dice Abel Martín- acompaña antes que - aparezca o se oponga como objeto de amor, es, en cierto modo, una con el amante, no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su -- principio (Ibidem, p. 782).

La amada es creación del alma enamorada que se puede objetivizar o no; lo importante es el sentimiento que da razones temporales y crea espacios mágicos en torno al amante.

La segunda etapa en el camino del amante está marcada por la Rosa de fuego -soneto que anula el tiempo concentrando la plenitud del deseo en las figuras del amante y de la amada, figuras que - se hacen espacios de primavera y de verano acabando finalmente unidas en "la rosa de fuego". El amor -llama es el amor de un instante; aquel amor que, en su plenitud, convierte las trayectorias temporales en un espacio eterno de felicidad. El círculo trazado por el amor se amplía, llenándose de vivencia, de pasión, convirtiéndose en la infinitud del cosmos en que la tela de los amantes "tierra y agua y viento y sol" se vuelve fuego puro.

El momento que sigue hace caer la curva del sentimiento - hacia una ausencia: esta vez una ausencia cierta, una espera estéril que convierte de nuevo el tiempo en espacio, espacio de otoño, el espacio de la infancia, apoyo seguro en un vacío que lleva hacia la -- nada:

"El tiempo que la barba me platea,
 cavó mis ojos y agrandó mi frente,
 va siendo en mi recuerdo transparente,
 y mientras más al fondo, más clarea

 ¡Como en la fuente donde el agua mora
 resalta en piedra una leyenda escrita:
 Al ábaco del tiempo falta una hora;
 ¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
 bajo los olmos que noviembre dora,
 del fondo de mi historia resucita!" (Guerra de amor).

Volvemos a encontrar el círculo mágico creado por el recuerdo, donde la fuente marca el tiempo por su verticalidad siempre oprimida en la taza de mármol, la fuente testigo de la historia de amor que hubiera podido ser.

El espacio de un tiempo perdido, anulado, es el espacio - de la ausencia que tiende a encontrar su plenitud temporal -o bien sólo recuerda la ilusión del encuentro de la "rosa de fuego":

"La amada -explica Abel Martín- no acude a la cita; es en la cita ausencia". "No se interprete esto --añade- en un sentido literal".

El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dió, lo que Abel Martín pretende -expresar en este soneto de apariencia romántica. A partir de este momento, el amor comienza a ser consciente de sí mismo

"Va a surgir el objeto erótico -la amada para el amante, o viceversa- que se opone al amante: "Así un imán que al atraer repele" y que, lejos de fundirse con él, es-siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y la segunda persona de la gramática, sino realmente. Empieza entonces para algunos -románticos- el calvario erótico, para otros, la guerra erótica, con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta, hombre integral, todo ello reunido, más la sospecha de la esencial heterogeneidad de la substancia" (ibidem p. 788)

Abel Martín, e implícitamente Machado, llega a la conclusión de que la creación de espacios interiores reflejos de su yo genera soledad y ausencia -acerca el ser a la nada. El único camino de eludir esta caída podría ser la búsqueda del otro, del --complementario. El poeta descubre la heterogeneidad de la substancia y considera que el deseo, el amor, la atracción vienen de esta característica fundamental de la materia viva.

Es posible que sospeche también la existencia del espacio y el tiempo no homogéneos y entonces que intente huir del vacío fijándose en el sentimiento del amor. La aparición de un apócrifo es --signo de esta huida ya que Machado, en busca del otro, intenta la --creación de una cara que refleje sus inquietudes, sus dudas. El mismo Abel Martín representa el otro que intenta descubrir Machado.

del
El último de los cuatro sonetos "Nel Mezzo Camin" está --otra vez exento de tiempo; nos encontramos con el espacio completa--mente cerrado del amor con todas ^{sus} características. Esta vez el poeta --utiliza el concepto; los elementos concretos, espaciales que simbolizaban momentos desaparecen, dejando lugar sólo al "Camino" y al --"espejo" -claves del tiempo y del espacio, espacio que puede aglutinar varios tiempos. El poema nos recuerda las técnicas del "dolce --stilnuovo", y quizás esta estrofa:

"así un imán que, al atraer repele
(¡Oh claros ojos de mirar furtivo!),

amor que asombra, aguija, halaga y duele
y más se ofrece cuanto más esquivo".

Nos lleva a pensar en la densidad ardiente de la palabra
quevediana. Finalmente:

"Y el espejo de amor se quebraría,
roto su encanto, y rota la pantera
de la lujuria el corazón tendría".

El espejo de amor se quebraría Quiere --
decir Abel Martín que el amante renunciaría -
a cuanto es espejo en el amor, porque comenza
ría a amar en la amada lo que, por esencia, no
podrá nunca reflejar su propia imagen." (Ibidem
p. 790-792.)

El espejo significa un espacio de amor en que el senti- -
miento refleja juntas las dos imágenes, la del amante y la de la --
amada que no es más que ausencia convertible en presencia sólo den-
tro de este espacio-espejo de amor. Roto el círculo mágico, el espe-
jo se convierte de nuevo en un espacio de soledad que agrupa en sus
aguas las sucesivas imágenes del yo . Abel Martín considera que se
puede crear un espacio de amor sólo inventando el objeto erótico. -
La amada es ausencia, el amor es soledad, pero el poeta puede crear
un espacio de amor imaginando a su amada. J.M. Aguirre comenta:

"Machado "filósofa" sobre la metafísica de su pri-
mer libro poético. Lo importante de su reflexión
está en la insatisfactoria realidad que el espejo
ofrece al amante. El espejo, como el sueño, alude
siempre al pasado, y éste, en sí mismo, forma par-
te de la frustración de la figura central. Sueño,
espejo, pasado -recuerdo- -poema- no pueden ofre-
cer más que una imagen de la realidad misma, es -
decir, "la imagen" de la realidad erótica objeto
de la busca del viajero" (7).

Las ideas del apócrifo no nos sorprenden ya que Machado,
anteriormente, nos ha ofrecido una imagen parecida hablando de Leonor.

Su esposa no ha sido nunca, en sus versos, una presencia sino más bien un vacío, una soledad, y poco a poco se ha convertido en una ilusión primaveral en la "tierra de amor" que es Soria. Nos encon; tramos de nuevo con la historia de su amor:

"Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría".

Machado es explícito indicando la necesidad de construir un espacio sagrado, exento de tiempo, un espacio que se pueda reducir al espejo de amor que en sus aguas aprisiona la imagen querida. La última estrofa abre otro espacio que puede ser de un nuevo amor, o sencillamente del correr del tiempo reflejado en el ojo -este -- gran espejo vivo- que será el símbolo más intenso de lo temporal - junto a la fuente y al espejo:

"Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado ...
De una ventana en el sombrío hueco
vió unos ojos brillar
Bajó los suyos,
y siguió el camino ...". (CLXII, Parergon, Los ojos I, III)

La invención de la amada

Machado se encuentra en el momento de la invención de una amada, demostrándose a sí mismo capaz de vencer la soledad a través de la creación. Los "consejos, coplas, apuntes" de Abel Martín son el juego, en la búsqueda del amor, de la amada soñada:

"Siempre que nos vemos
es cita para mañana.
Nunca nos encontraremos". (8).

Significa una fuga temporal en dos tiempos y espacios distintos -un "siempre", un "nunca" y un "mañana" -elementos sumamente temporales que no coinciden en el mismo espacio. El otro, la amada - vive la vida paralelamente a la nuestra sólo que existe en un círculo distinto, lo que prueba que dos seres no pueden vivir ni sentir - subjetivamente el mismo tiempo o moverse en el mismo espacio. Casi - en tono de juego infantil el poeta nos hace ver cómo se convierte un espacio exterior en uno interior, cómo, cuál es el paso y el medio - de convertir unos elementos objetivos en un círculo poético, mágico:

"La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
Ha pasado un caballero
-¡quién sabe por qué pasó!-,
y se ha llevado la plaza
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor". (9).

El primer círculo, cerrado, está formado por varios círculos concéntricos cuyo centro es la dama, presunto objeto erótico. El espacio es plano, los elementos se encuentran en un perfecto estatismo. La inmovilidad se rompe por la aparición casual, fortuita del otro. El encuentro del amante y la amada en una milagrosa cita convierte el círculo conocido en otro aparentemente idéntico. Esta vez el círculo poético, creación del amante ha incorporado todo lo que rodeaba a su amada y la emoción convierte el paisaje en un paisaje del alma. Los recursos estilísticos nos ayudan en la interpretación ya que en la primera estrofa se utiliza la conjunción "y" reiterativa, mientras que en la segunda la preposición "con" acumulativa. Evidentemente no sabemos, si la dama de la blanca flor se convierte - --- efectivamente en "la amada" o es sólo una imagen, una ilusión de --

amor para el que lo está buscando. Abel Martín es ambiguo ya que el segundo círculo, el mágico, bien puede ser un círculo de amor, como el círculo del deseo de amor, de la ausencia. Finalmente encontramos al poeta perdido en un laberinto, buscando a una amada que se aleja más y más temporalmente, mientras que el amado sólo puede avanzar en un espacio. El laberinto es la solución de la búsqueda solitaria y a la vez el símbolo de la imposibilidad de la salida hacia el tiempo del otro.

"Para tu ventana
un ramo de rosas me dió la mañana.
Por un laberinto, de calle en calleja,
buscando
he corrido, tu casa y tu reja.
Y en un laberinto me encuentro perdido
en esta mañana de mayo florido.
Dime dónde estás.
Vueltas y revueltas. Ya no puedo más" (13)(Los Complementarios)

Nos parece que Machado intentó crear un espacio erótico, utilizando igual que para el espacio de la infancia el recuerdo y teniendo como guías la fuente y el espejo, elementos generadores de tiempo. Ambos espacios representan un retorno, son reflejos de un pasado soñado y los círculos que describen los dos espacios se confunden algunas veces en el deseo de volver al seno materno, origen y presentimiento de la muerte. Después intenta una teoría del amor y piensa en la heterogeneidad del ser que provoca el amor en ausencia cuyo reflejo es el ojo, dándonos la ilusión de un espacio de amor que somos nosotros y nuestra soledad.

De repente en la vida del poeta aparece Guiomar. Ya lo hemos dicho, no nos parece importante recordar el amor real de Antonio Machado. Ricardo Gullón apoyándose en la teoría del olvido promovida por Abel Martín insinúa que la existencia real de Guiomar y su figura poética son dos elementos distintos que no se superponen ya que el poeta está siguiendo el camino de la invención de su amada, de hacerla existir después de olvidar su realidad de carne y hueso:

"Cuando Guiomar llega al poema, ya no es la del "más grande y secreto amor" (conforme la llamó doña Concha Espina), la que vivía en Madrid -- soñando que soñaba en el aburrimiento de la rutina burguesa, sino un ser de otra raza, y de otro temple, mujer fabulosa naciendo del mar, -- como Venus: a cuya estirpe pertenece. Saliendo -- del olvido, perdidas las capas de la vulgaridad más evoca por su sustancia a la diosa griega, -- que a la diosa madonna a quien creía encontrar Antonio en extraviados rincones de suburbio: -- (8).

El amor requiere ausencia y olvido para poder remodelar a la amante según la diminuta imagen que conserva el ojo, espejo de -- recuerdo y de sentimiento:

"Todo amor es fantasía;
él inventa al año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás". (CLXXIV). (Otras canciones a Guiomar) (A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena II).

El poema citado es prueba de la idea de que el poeta es creador integral del espacio del amor, cuyo centro es la amada. La característica de este espacio de amor imaginado es esta vez, en lugar del recuerdo el olvido. Seguiremos a Gullón en su comentario:

"El tiempo influye en la creación poética de dos maneras: como agente acumulativo, cuando la memoria preserva lo pasado; como agente selectivo, si el olvido diluye las vivencias y desecha los detalles, reteniendo lo esencial, o convierte la totalidad de la materia vivencial en sustancia imprecisa" (9).

Machado está caminando a través de todo el espacio temporal pulsando las dos teclas fundamentales: una, la de la memoria, es

la tecla que saca a luz momentos pasados hilvanándolos hasta que -- formen un espacio coherente con elementos espaciales que son precisamente símbolos de los momentos temporales recordados. La otra tecla, el olvido, crea un espacio en que se elimina todo elemento temporal anterior con la voluntad de crear un espacio interior, un espacio de amor perfecto. Tanto la infancia como este espacio imaginario de amor llegan a tener en cierto momento el mismo centro: el seno -- materno; (la madre amante es frecuente en la vida y en la poesía). -- El eterno retorno se convierte en eterno olvido, y esta vez el recuerdo castiga al poeta con la pérdida de su espacio de felicidad:

"Escribiré en tu abanico
Te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido." (CLXXIV) (Otras canciones a Guiomar) (A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena, III).

Finalmente Antonio Machado va aún más lejos y, siguiendo -- la purificación por el olvido de cada momento de pasión, llega otra vez al ruido monótono del agua en la fuente como signo de lo perenne.

El verso -material del cual se construye el espacio poético encerrará en sí sólo "el ansia" de amor. Este sentimiento tiene -- que ser capaz de engendrar tanto el amor como a la amada y de crear un espacio de luz; el espacio del vivir sin tiempo, del vivir exento de las cenizas turbias de la pasión:

"Bajo el azul olvido, nada canta,
ni tu nombre ni el mío, el agua santa.
Sombra no tiene de su turbia escoria
limpio metal; el verso del poeta
lleva el ansia de amor que lo engendrara
como lleva el diamante sin memoria
-frío diamante- el fuego del planeta
trocado en luz, en una joya clara ..." (CLXXIV) (Otras canciones a Guiomar) (A la manera de Abel Martín y de Juan de Mairena, VII).

Hemos comentado estas canciones cronológicamente posteriores a "Canciones a Guiomar" porque nos parece que la teoría del amor-olvido y de la invención de la amada procede directamente del pensamiento de Abel Martín, hombre esencialmente erótico.

La espacialización del tiempo de amor

El encuentro con los tres poemas de amor que forman las "Canciones a Guiomar" (CLXXIII) es uno de los más inquietantes de toda la poesía machadiana. Son una síntesis de los principales elementos integrantes de la creación del poeta sevillano en un diálogo permanente con la amada, con esta Guiomar que quizás no tenga nada que ver con Pilar que está dentro de la vida cotidiana del poeta. El diálogo representa el ansia de amor y la nostalgia del otro. Machado anula toda alusión a su amor real, trazando un círculo de amor paradisíaco. El primer poema es el de la destrucción del tiempo, de olvido de todo lo que es circunstancial, de todo paso que pueda tener reflejo en la existencia marcada por el reloj:

"Yo pregunté : ¿Que me ofreces?
¿Tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre maduresces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida,
la alborada
verdadera?
¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?" (CLXXIII Canciones a Guiomar)

La amada está simbolizada por las múltiples formas de tiempo que utilizó el poeta; tiempo espacializado, concentrado, tiempo de la infancia, exento de erotismo, tiempo que es ilusión, tiempo

muerto y encerrado en la fuente, tiempo que es fuego, tiempo finalmente escondido en espejos traicioneros. Parece que el amor supera todos estos "tiempos" alzándose más allá de lo que es el tiempo interior compuesto por los retazos de todos estos momentos ya mencionados. El segundo poema es el del círculo de amor, espacio mágico - en que se quemó el olvido y que apareció por el lento girar del eje del tiempo en torno a sí mismo. Este es un espacio construido por - el tiempo y que no late más que un momento, el de máxima intensidad amorosa, eterno:

"En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío." (CLXXIII. II)

Ricardo Guillón comenta:

"Para que surgieran de la sombra ya vimos que - hubo de acontecer uno de estos fenómenos: inmersión de los recuerdos en el baño purificador -- del olvido o desplazamiento de la vivencia, -- que acaso fue un puro ensueño, el espacio de lo imaginario que va adquiriendo consistencia, realidad y sustituyendo al espacio material." (10).

Este espacio es de nuevo el Jardín, donde el agua "viva y santa toda sed y toda fuente" se convierte en símbolo del ansia y de la liberación del amor, es el jardín ya conocido. Ahora el poeta dice claramente que dentro, traspasadas las verjas -umbral sagrado- nos encontramos con el tiempo prisionero -un tiempo que no corre, no fluye, no lleva a la muerte, no deja lugar al recuerdo, tampoco al olvido. El tiempo se hace espacio imaginario:

"En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos
de un sueño -juntos estamos-
en limpia copa exprimimos,
y el doble cuento olvidamos". (CLXXIII. II)

El jardín imaginario se convierte en un lugar sagrado. Es el tercer espacio sagrado que encontramos en la poesía de Machado - junto al jardín sagrado de la infancia y a la "tierra de muerte" de Leonor. Es una creación del amor y del sueño de dos en el encuentro erótico. Es el encuentro con el otro tan anhelado por Abel Martín. Este amor que ha tenido un tiempo, su tiempo, se descarga ahora de todo lo que fue y pasó para cargarse de eternidad. El "jardín de - un tiempo cerrado", el espacio tabú del amor equivale al espacio -- del futuro- a la muerte.

El amor en la eternidad

El poeta descubre por primera vez el concepto filosófico de la libertad, la libertad del amor que desencadena su imaginación en una aglomeración de elementos espaciales "punzados" por el correr del tiempo. Al mismo tiempo la sed de amor y este correr alocado -- dentro de la libertad de haber encontrado al otro terminan en el -- mar -infinito, eternidad y muerte. El último poema de la serie es - el de la meditación y de nuevo del recuerdo. El poeta se vuelve a encontrar solo en el espacio cerrado, real, de "su celda" -soñando con una "cita imaginaria"- con la tarde: "que opuso el Panta Rhei -- su nada corre"- la tarde sinónima al jardín del tiempo sagrado en - su inmovilidad. Todo el tiempo de aquel intenso instante de amor se funde en la nada, en un todavía. El poeta abriga dentro del corazón la esperanza de volver a aprisionar a su amada dentro del círculo - mágico pero la intensidad se pierde en el recuerdo nostálgico.

Notas

- (1). J. M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista Taurus Ediciones, Madrid 1973, p. 261.
- (2). Claudio Guillén, Estilística del silencio, (En torno a un poema de Antonio Machado), p. 460 y 461, en Antonio Machado, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, ed. Taurus, Madrid, 1973.
- (3). El soneto se encuentra en Antonio Machado Los complementarios Edición crítica por Domingo Ynduráin, t. II, Madrid, Taurus, - 1971 p. 128-129 y también p. 197. Fue publicado en el Cancionero apócrifo de 1924, bajo el título "Adios". Oreste Macrí lo incluye en el apartado "poesías sueltas" de su edición, con el número XXIV.
- (4). Gastón Bachelard, L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matiere, Jose Corti, Paris, 1973 p. 99
- (5). José Luis Cano, "Antonio Machado y Guiomar" - "Papel literario", suplemento de El nacional de Caracas, 26 de Febrero - de 1959, apud. Bernard Sesé Antonio Machado (1875-1939), -- Madrid, Gredos, 1980, t. II, p. 453.
- (6). Octavio Paz, "Antonio Machado" p. 62 en Antonio Machado edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips ed. Taurus, Madrid, 1973.
- (7). J. M. Aguirre, op. cit., p. 239.
- (8). Ricardo Gullón, Una poética para Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1970, p. 172.
- (9). Ibidem, p. 170
- (10) Ibidem, p. 172.

EL ESPACIO POÉTICO DE LA MUERTE

El triptico temporal

Hemos seguido a Machado a través de dos importantes espacios poéticos, el de la infancia y el del amor espacios creados por la evolución de la dimensión temporal, por el juego del poeta con el tiempo. El espacio de la infancia, el "jardín encantado", el anhelo del poeta hacia el retorno llevarán siempre el signo del pasado; la creación de este espacio se lleva a cabo a través del recuerdo y, dentro del proceso de bucear en la memoria, de buscar aquel recuerdo -intuición que puede ampliarse, cobrar profundidades insospechadas. A la vez que paraíso el "jardín sagrado" puede ser también inicio y fin: la muerte se apodera algunas veces de este espacio feliz dándonos la impresión de encerrar dentro de sus elementos -limonero, verja, senderos, fuente -la eternidad sin tiempo. Hay momentos en que este espacio poético-mágico, creación del tiempo individual del poeta, aparece como hecho de piedra durmiendo el sueño de la nada, de la muerte. El retorno al jardín representa quizás el retorno al seno materno, principio y fin de todo. El poeta, al crear el espacio de la infancia, toca levemente las teclas de un futuro -encerrado en un pasado, las teclas de la intuición de la muerte que cada ser humano posee al emprender su vida.

El espacio del amor está creado de dos maneras: una igual a la que realiza el espacio de la infancia, es la memoria, el recuerdo que sobreponiendo los momentos temporales de la felicidad perdida da lugar a un espacio poético de intensa fuerza lírico-amorosa colocada en un pasado. La otra hipótesis del espacio del amor es la del presente; es el espacio trazado por la dilatación del momento de la felicidad, que pierde su carga temporal, que no admite la sucesión, -se mantiene en un "hoy" -fácilmente identificable con la eternidad. De nuevo nos encontramos con la huida del tiempo y de nuevo tropezamos con la intuición de la muerte.

El jardín de la infancia y el jardín del amor son espacios lírico-mágicos de carácter sagrado creados o bien por la repetición del rito o bien por la anulación del tiempo, por una proyección de un momento en una eternidad hierática. El jardín, espacio clave de la lírica machadiana, conoce dos aspectos y está secretamente -- proyectado en un laberinto de galerías que repiten también el orden espacial mantenido tanto en el espacio de la infancia como en el -- del amor. El umbral entre un espacio y otro, entre el jardín encan-- tado de la inocencia o del sentimiento y la vivencia erótica -- es -- el espejo, objeto mágico que puede encerrar en sus aguas el pasado y el presente, que puede hacernos ver el futuro y que refleja -- -- también nuestro propio rostro en cada tiempo del humano pasar.

Machado cierra el tríptico -pasado, presente, futuro- -- ofreciéndonos la creación del espacio de la nada, espacio al cual le corresponde un tiempo futuro, el espacio de la muerte.

Niveles temporales y símbolos espaciales de la muerte

Todo creador, a través de la historia de la cultura, se -- enfrenta permanentemente con el tema de la muerte y he aquí la opi-- nión de Octavio Paz:

"Machado poeta del tiempo, es sobre todo el filósofo del tiempo. Abel Martín y Juan de Mairena -- harán la metafísica de su poesía. La reflexión -- sobre el tiempo lo conduce a pensar en la muerte. El hombre se proyecta en el tiempo. Toda vida es proyección en un tiempo que no tiene más perspectiva que la muerte. Machado se enfrenta a la muerte, pero rehúsa pensarla a la estoica -- como algo radicalmente distinto a la vida -- o a la cristiana como tránsito. La muerte es una parte de la vida. Vida y muerte son dos mitades de una misma esfera. El hombre se realiza en la muerte". (1).

La muerte es precisamente el umbral que separa, en la conciencia del hombre, el espacio sagrado del espacio profano, y lo -- que es después de la muerte, se perfila como un espacio, "el más -- allá", exento de tiempo. La eternidad o la nada se intuye a través de este gran "pasar" temporal que es la vida humana, y franquear -- el umbral, conocer la muerte, significa la penetración en el espacio sagrado a través de un acto venidero. La creación del espacio -- sagrado del jardín significaba una repetición de un acto pasado, -- ritual; la creación del espacio de la nada significa la intuición de un acto futuro, una repetición de un ritual proyectado en un -- futuro. Si admitimos la teoría del tiempo circular entendemos cómo los dos actos representan uno solo, que la repetición del ritual re presenta el retorno, que la muerte no es más que este eterno retorno hacia el punto originario.

El poeta intenta la representación lírica del pasar, de su "pasar" a través de un tiempo infinito, intenta intuir lo que es la muerte, el pasar de un tiempo propio, finito y no homogéneo, al -- infinito y finalmente se atreve a intuir la nada. Todo este movimiento temporal cobra a nivel de lenguaje y aun más, a nivel de lenguaje poético un valor espacial. Nos encontramos por una parte con los símbolos del camino, rio y mar, por otra, con el espejo con el ojo y con la nada. El primer contacto con la muerte aparece en el poema "En el entierro de un amigo" (IV) en que la angustia vital y el temblor trascendental se ven reemplazados por una descripción del entierro mismo. Los versos son fríos, casi irónicos, -- hasta cierto momento, para girar después hacia unas consideraciones poéticas de tonalidad modernista. J.M. Aguirre afirma:

"Este poema presenta una "anécdota", pero la misma incluso si tiene un fondo "realista" (que se -- duda mucho), es una imagen de la cruel presencia de la muerte, en términos del simbolismo erótico pasional del verano, la estación estival alude a la muerte y al amor, claro está, que según Jung, el calor es imagen de la libido. (Cirlot)". (2).

Parece que el poeta intuyó desde muy joven los significados temporales de nuestra vida. Le encontramos expresándose casi en términos heideggerianos:

"Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar ... Mas Ella no faltará a la cita"
(XXXV).

José Luis L. Aranguren comenta estos versos:

"No creo que haya en la historia universal de la -
poesía una anticipación poética tan clara y terminante, en sólo cuatro versos, del sentimiento de -
vida subyacente a esta filosofía actual de la finitud temporal, del cuidado, de la desesperación --
(no gesticulante y retórica, a lo Unamuno, sino --
mansa y callada) y el ser-para-la-muerte, como se expresa aquí" (3).

Desde estos escuetos y primerizos versos nos encontramos con la imagen de la vida como sendero, imagen que tendrá como --
sinónimos el camino y el río. El poeta conoce el pasar del tiempo y la resignación del ser humano ante esto, pero lo que extraña es su posición pasiva, el someterse al tiempo esperando la muerte. Quizás la sumisión indique la juventud de Machado al escribir estos versos.

La vida del poeta ha sido una continua lucha con el tiempo, un huir de lo temporal para poder fijar las vivencias en la palabra poética. Hablar de la muerte y hablar de la creación pensamos que puede significar, algunas veces, lo mismo, ya que el anhelo de eternidad se fija en la creatividad del ser humano. El poeta tiende a eludir el tiempo personal, a borrar lo anecdótico de sus poemas, a poner su nota personal por encima de lo que es "su tiempo", marcado por sus vivencias y por el reloj. La célebre afirmación de Ma- -

chado: "La poesía "palabra en el tiempo" está reforzada por las -- afirmaciones de Juan de Mairena en su "Arte poético":

"el poeta pretende en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más -- cerca de la lógica que de la lírica". (El "Arte poético" de Juan de Mairena en De un Cancionero apócrifo, CLXVIII, Juan de Mairena).

Es evidente que Machado y su apócrifo pretenden cargar la palabra poética de acentos temporales en el sentido de darle capacidad de sugestión, de inculcarle varios estratos temporales que nos representen lo humano en sus amplias dimensiones. A la par, la palabra poética convertida en símbolo tiende a olvidarse de la emoción del poeta y a ampliarse para dar cabida a la emoción del lector. El nivel intimista a que aspira Machado se supera por la múltiple estratificación que se encuentra en el símbolo poético. Nos parece -- que el poeta niega con su obra las afirmaciones de "su arte poético". Antonio Sánchez Barbudo afirma también:

"Hay "temporalidad" en los poemas de Machado no como pudiera creerse, y el propio Machado parece indicar, sólo porque se aluda en ellos al paso del tiempo; ni tampoco por el carácter rítmico, melódico, de sus mejores versos. Estos -- son tan sólo medios obvios, y muy necesarios, -- de poner de manifiesto la "temporalidad" que -- debe tener la poesía.

Temporalidad es emotividad. Poesía temporal quiere decir en Machado en último término poesía emotiva. Poesía escrita con una emoción cuya raíz -- se halla en el sentimiento del tiempo o, si se -- prefiere, de la nada". (3).

Todavía al comienzo del camino literario sorprende un -- poema de índole filosófica, ciertamente cubierto por la envoltura -- modernista. El poeta pasa revista a todos sus "motivos" literarios, se sitúa en un espacio conocido, "el jardín", en el momento tempo-- ral que corresponde a este espacio, "la tarde", y finalmente se de-- dica a mirar las aguas del "río":

"Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.
Lejos la ciudad dormía,
como cubierta de un mago fanal de oro transparente.
Bajo los arcos de piedra el agua clara corría". (XIII).

Abandonando por un instante el diálogo con la fuente, la -- que encierra dentro de sus aguas el tiempo pasado, Machado se dirige al "río", símbolo de la fertilidad, del vigor de la vida, símbolo temporal del instante que huye y desaparece para siempre. Las ondas representan tanto la vida en movimiento, la vida en toda su cortejo de penas y alegrías como la muerte, la muerte que se verifica en la imposibilidad de "bañarte dos veces en las mismas aguas". Final-- mente, junto al río aparece el mar:

"Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera".
(XIII).

El símbolo del mar, como el del océano, viene siendo desde las edades tempranas de la humanidad, hasta hoy día, el mismo. El -- mar significa la protomateria, comienzo de la vida, y a la vez lo in-- material de la nada, el fin de la vida. Hay dos niveles significati-- vos de este símbolo: el directo, de ascendencia manriqueña en que el mar es la muerte, como último destino del curso existencial; y el -- propiamente machadiano, mucho más fundamental y originario, en que -- el mar señala el enigma de la realidad, la vida del hombre en el -- mundo. El mar es el espacio sagrado que tratamos de alcanzar durante toda nuestra vida, vida que es día tras día como el agua del río.

El mar es origen y fin de la vida, lleva la misma carga simbólica que el "seno materno". Machado a través de toda su poesía ha puesto de manifiesto su deseo de 'llegar al mar', deseo similar al de volver a encontrar el 'jardín de la infancia'. Sólo que el mar es una proyección hacia el futuro, mientras que el otro espacio es un recuerdo. Los dos espacios poéticos, uno intuitivo, otro recreado por la memoria, llegan a sobreponerse en uno sólo ya que están fuera del tiempo del poeta. El mar y el jardín son dos espacios machadianos que conocen el tiempo homogéneo de la física, dos espacios que conocen la eternidad. Se puede encontrar así la conexión del símbolo 'camino-río-tiempo' con el del 'jardín-estanque-mar' como transfondo de intemporalidad.

En esta primera época de la creación el poeta juega con los "clichés" de las corrientes estéticas de moda y el poema citado anteriormente es más bien un ejercicio de retórica que una pregunta angustiada frente a la existencia. Otro poema nos habla del mar como del "gran silencio", asociando el espacio de la nada a la inmovilidad temporal de este silencio, el silencio de la propia eternidad; y si en este momento "el silencio", presencia sin tiempo, se emplea para designar a la muerte, más tarde Juan de Mairena define con claridad el concepto:

"Sólo en el silencio, que es, como decía mi maestro, el aspecto sonoro de la nada, puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías" (Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín apud. la edición de Guillermo de Torre Aurora de -- Albornoz, p. 579)

Juan de Mairena se refiere al "silencio" en su sentido directo, pero también como uno de los aspectos de la nada, y eso nos hace pensar que si en su juventud la nada, la muerte, es el silencio, más tarde el espacio de la nada se diversifica, cobra carácter e incluye el silencio entre sus características. Ricardo Gullón nos pro-

porciona otra interpretación a este "gran silencio":

"Otro poema construido según la misma pauta muestra aún mejor la posibilidad de un final abierto, de un final que lo es técnica, pero no sustancialmente. Lo citaré íntegro!"

"Mi co^orazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños,
¿Ya no labraís? ¡Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos
girando, de Sombra llenos?
No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto
Ni duerme ni sueña, mira
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio.

Desde la primera línea se sugiere el silencio: el corazón no canta, no da señales de vida. Tan callado - está que el poeta lo supone dormido. Siguen imágenes corroborantes de la misma impresión: no hay abejas - en las colmenas, ni agua en la noria. Con la palabra "vacíos", aplicada a los cangilones, aún se tiende a reforzar la sensación de que las potencias de la imaginación no disponen de materia asimilable. ¿Dónde y cómo podrá su actividad renovarse?. La segunda estrofa contestará esta pregunta y a la vez las tres de la primera estrofa: no, no duerme el corazón: espera inmóvil los signos, los ecos reveladores de las armonías a que tantas veces me he referido. Al "todos -- callamos", de "El viajero", le corresponde este -- "gran silencio" que de análogo modo abre las puertas del campo...(5).

Estas puertas del campo de que habla Gullón llegan a tener un significado importante para el poeta añorante de silencio, de la soledad creadora. Más tarde, quizás como réplica a este poema de -- juventud, Juan de Mairena sugiere al poeta la calma del campo, enseñando que los ritmos se hacen más lentos, que el tiempo cambia de -- valor:

"Además, el campo le obliga a sentir las distancias-no a medirlas-y a buscarles una expresión temporal ..."(Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, p. 478 de la edición Guillermo de Torre, Aurora de Albornoz).

Antonio Machado es creador del espacio de la infancia, del espacio del amor y le vemos intuyendo el espacio de la nada. Hasta - llegar a comentar junto a sus apócrifos las características del espacio de la muerte, el poeta se limita a jugar con los símbolos río - vida / mar-muerte en toda su obra poética. Opina Cerezo Galán:

"Si Machado admiraba en los filósofos su capacidad poética para brindarnos en una imagen todo un esquema del universo, hay que convenir que estamos -- ahora ante dos símbolos -camino y río que tienen en Machado una análoga pretensión metafísica, donde la realidad inmediata del camino y del agua que pasa-aprehendidos como acontecimientos singulares, con su lugar y hora, con su propia luz poética de lo temporal irreplicable nos lleva más allá de sí misma hacia una nueva esfera de realidad, la existencia íntima - o bien la genérica universal, según los casos. La -- palabra esencial es, pues, un "universal concreto" - en el que el tiempo del acontecimiento abre el horizonte del sentido, o bien éste se encarna y actualiza en el propio trascurso del acontecimiento". (6).

El agua en todas sus formas tiene una acepción temporal. Lo más inquietante en la búsqueda existencial del poeta es el intento - de captar cómo y dónde (este dónde tiene sentido temporal y espacial) se encuentra el río con el mar, dónde la vida se aniquila en la muerte. El pasar y el umbral entendidos como símbolos inquietan y provocan nuevas creaciones. Machado oscila entre el significado del agua viva que corre y el del agua de los pequeños estanques, el agua muerta del surtidor. El río, símbolo de la vida, símbolo temporal, encierra tanto los impulsos dinámicos vitales como el pasar del tiempo y el inexorable acercamiento a la meta, al mar "que es el morir". El dinamismo del correr de las aguas representa siempre la muerte cada

vez más cerca, más real, representa un tiempo en que no volverás a sumergirte jamás. En cambio, el agua estancada es, mucho más -- que los ríos, espejo de todas las vivencias; puede conservar imágenes queridas, momentos de un tiempo pasado, y volver a ofrecérselas a través del recuerdo, de la memoria. El río sincroniza su correr al ritmo loco del reloj, mientras que la fuente olvida precisamente este correr dilatando, realizando el sumergimiento en un tiempo personal, interior. El poeta se pregunta:

"¿Sabes, cuando el agua suena
si es agua de cumbre o valle,
de plaza, jardín o huerta? (CLXI, Proverbios y Cantares,
XII).

La fina pregunta de la copla nos pone enfrente del creador que duda, desconfiando de su capacidad sensorial, unificando las aguas que corren con las aguas estancadas en una imagen angustiada del tiempo, del tiempo único de todos y sólo de uno. Parece ser que el poeta, huyendo de la muerte, del desgaste diario ofrece en "Poema de un día", tiempo homogéneo y tiempo no homogéneo puestos cara a -- cara en un espacio cerrado. Intenta darnos la dimensión de cada uno de estos tiempos; uno que considera propio del filósofo, del físico; otro, del poeta- el único que puede salvar de la muerte:

"Clarea

el reloj arrinconado;
y su tic-tac, olvidado
por repetido, golpea.
tic-tic, tic-tic ... Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic ... Siempre igual,
Monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal....
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reloj
con esta monotonía
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic) ... " (CXXVIII).

El poeta sigue lamentando el correr inútil de este tiempo vacío -un ir siempre hacia la mar, sin enterarse, un pasar por la vida a golpe de reloj. Este es el tiempo homogéneo, el tiempo para todos, universal, abstracto, sin recuerdos, un empezar y acabar que no tienen peso dentro de la monotonía del reloj. He aquí la opinión de Ricardo Gullón:

"La monotonía" reaparece y con ella, esta vez explícitamente, el "tiempo vacío" en que se origina. [los dos primeros versos] formulan una pregunta sobre el tiempo interior. La respuesta es negativa, rápida, tajante y más convincente por ser menos elaborada. Un "no" basta para desechar sin apelación los lugares comunes que hubieran podido colarse en el poema para registrar la realidad del vivir provinciano. Las anécdotas diluirían la sustancia. Al "río", a la negación del tiempo psicológico siguen los versos -clave: el tiempo del reloj transmitiendo en su repetición sin contenido la insignificancia cotidiana. Se pregunta el poeta si ese tiempo y esa hora son -suyas y preguntarlo es ya indicio de rebeldía. El tiempo interior -el suyo al menos- se distiende por la presencia en el pasado, y así se desliga del cronómetro y de la lucha con el tic-tic resonante -en la oscuridad". (7).

Comenta Juan de Mairena:

"De todas las máquinas que ha construido el hombre, la más interesante es, a mi juicio, el reloj, artefacto específicamente humano ... El reloj es, en efecto, una prueba indirecta de la creencia del hombre en su mortalidad- Porque sólo un tiempo finito puede medirse " (Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, XL, p. 536).

Opuesto al tiempo homogéneo está el fluir del tiempo de cada uno y aún más, el resistirse a medir este fluir tejido de evocaciones, recuerdos y sonidos, de todo lo que es tiempo interior ... que tiene sus profundidades que se pueden sondear sólo con la intensidad de la vivencia. Machado afirma:

"Agua: del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial." (CXXVIII "Poema de un día")

Más tarde su apócrifo Mairena comenta este verso:

"Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de -- ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el -- sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo. Es precisamente el flujo del tiempo de los motivos líricos que la poesía trata de salvar del tiempo, que la poesía pretende intemporalizar". (Los complementarios, Edición crítica por Domingo Ynduráin, -- Taurus, 1971, p. 173).

Juan López Morillas opina:

"Resulta, pues, en conclusión que la temporalidad es tiempo contado ó medido; entiéndase bien, no tiempo que se ha transformado en espacio, sino tiempo que ha sido tratado como espacio. De modo tácito o expreso, todos los filósofos temporalistas lo consideran como una perversión de la duración pura. En efecto, cuando Heidegger califica el tiempo medido de "tiempo mundano" ó "tiempo vulgar", no es difícil advertir una insinuación peyorativa en las dos concepciones. Machado, sin embargo, no toma en consideración estas otras derivaciones de la descripción metafísica del tiempo. No le importa averiguar si el Tiempo medido es una forma de espacialización, como sostiene Bergson o una forma de temporalización, como quiere Heidegger. Para él la -- temporalidad es la expresión que el poema asume como tal poema, como realidad artística que ha surgido de una intuición en el flujo vital." (8).

El ansia de eternidad

Antonio Machado intenta aclarar lo que entiende por el tiempo en dos aspectos fundamentales: en lo que debe contener la poesía y en lo que es la misión del poeta; y las palabras de Juan de Mairena se pueden analizar en dos sentidos. El poeta como todo ser humano se encuentra sometido a una vida dentro de un tiempo: el tiempo homogéneo que comparte con todos los demás y que tiene como final la muerte. Es el tiempo que mide en cada minuto el reloj, tiempo ajeno a la personalidad de cada uno de nosotros y que une a todos en la misma red. Como cualquiera, el poeta, consciente de su destino, intenta eludir la muerte, detener el tiempo (deseo faústico), eternizar su existencia. Y su única posibilidad es la creación, es encerrar dentro de un espacio literario, poético, toda una vida, aprisionar el tiempo. Y en esto Machado es igual a todos sus semejantes en todas las épocas, en todas las partes del mundo. La palabra poética se convierte en la mínima unidad espacial que encierra "el tiempo" en su aspecto físico-matemático y "los tiempos" de la vivencia del poeta. Y en esta unidad espacial constituida por varios niveles de profundidad tiene que dominar la emoción, la palabra poética tiene que vibrar, ser sensible al recuerdo, guardar sentimientos, creencias, dudas, todo "un momento temporal" dentro de tantos en el correr del tiempo. Se ha hablado mucho del "fluir del tiempo" en la poesía machadiana. En realidad se trata más bien de un detener el tiempo, de cavar con palabras galerías secretas, laberintos donde guardar el tiempo. La técnica poética consiste en depurar la emoción de lo trivial del correr del tiempo y convertir la emoción pura en espacio poético. El lector vibrará delante de la palabra cargada de tiempo. El poeta dice en los complementarios:

"La lírica ... debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo ..."

Efectivamente, nosotros los lectores tenemos que recibir la carga temporal de la palabra poética. La misión del poeta es ocultarla,

espacializando el tiempo. Apoyamos nuestras palabras en el comentario de Dámaso Alonso:

"Cuando se habla del concepto del tiempo -- en Machado suele sacarse a colación una serie de precedentes o concomitancias filosóficas (Bergson, Heidegger, etc.). A veces como ya he dicho los comentaristas han tomado el rábano por las hojas, y no han entendido el verdadero núcleo de la temporalidad que para Machado ha de tener el poema, y al no entenderlo, han buscado conexiones para el pensamiento del poeta, que no podían ser sino erróneas. Naturalmente que no hay ahí nada de Heidegger, al cual no conocía en absoluto -- cuando se escribieron esas líneas (y el que años más tarde sólo conocí, parece, muy de segunda mano). Coincide con mucha parte de la filosofía contemporánea en esta preocupación por el tiempo. Pero en esas líneas probablemente no hay sino -- una aplicación particular de una filosofía que resalta la importancia de la intuición: casi seguramente la bergsoniana.

En realidad, para entender esos conceptos fundamentales (cual es la temporalidad exigible al -- poema, según Machado) no hay que recurrir a ningún sistema filosófico: basta leerlos. El poema ha de estar basado en la intuición del poeta; intuición vivida, por tanto, temporal. El poema se ha de basar en emocionada intuición única -- como ocurrida en el devenir temporal--; de esta intuición parte el pensamiento poético ..." (9).

Nos hemos detenido en nuestro camino hacia los espacios -- de la nada, intentando aclarar o dar nuestra aportación al concepto de "tiempo" y "temporalidad" en la poesía y en los fragmentos filosóficos de Juan de Mairena - Machado. No siempre la obra, investigada al cabo de los años responde al juicio que hace el mismo autor sobre ella. Y no siempre hemos de fiarnos del autor. He aquí la opinión de J.M. Aguirre:



"... si se lee bien la teoría de Machado, es fácil entender cosas importantes sobre su poesía, aunque para ello sea necesario, a menudo interpretar esa teoría al revés de como la presenta el poeta" -- (10).

El asomo a la nada. El espejo. El ojo

El correr del agua y el camino, símbolos de la vida y el mar, símbolo de la muerte, predominan en la primera poesía de Machado y siguen encontrándose como tales símbolos en toda su obra. El poeta se debate, toda su vida, entre el sentimiento de lo irreparable fugit tempus, unido al memento mori motivos poéticos en que se acerca a Manrique y la angustia, la rebeldía ante la muerte, el impulso de huida de la nada. La intuición le lleva al intento -- arriesgado de ver más allá del desconocido umbral, al intento de acercamiento a lo increado. No sabemos si el ojo del poeta está -- abierto hacia el devenir o hacia lo pasado ya que la muerte une estos dos tiempos de la vida humana proyectándonos en el infinito. Machado antes de conocer la muerte de Leonor, se confiesa espectador, viajante en la barca que le lleva hacia el mar; después de la experiencia existencial de Soria pretende intemporalizar sus vivencias creando espacios poéticos. Comenta Dámaso Alonso:

"¿Acaso, pues, no existen valores temporales en la poesía de Machado?. Si, con relativa frecuencia, - pero, curiosamente, cuando más intensa es la importancia del elemento "tiempo", éste está expresado por una abertura espacial: siempre un fanal, luminoso y melancólico, se abre ante nuestra mirada, - con adjetivo de Machado "atónita"... Y en general podemos decir, ateniéndonos ahora a la noción de - temporalidad de Machado, que en él la fijación de la intuición vivida (que es su concepto de lo temporal poemático) se logra por medio de una imagen espacial. He aquí una de las notas casi constantes - en el arte de Machado." (11).

La poesía deja de ser un medio de expresar la emoción ante el correr del río, ante el caminar por los caminos de la vida, deja

de ser un recuerdo lleno de sentimiento, para convertirse en una intuición de lo increado, de la nada. El poeta proyecta su verso hacia la muerte, llevando en su mente la angustiosa pregunta: "¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?" Intenta dar una definición de -- este inquietante pasar, una definición de lo que es el camino por -- las tinieblas:

"MORIR ...
¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza,
sin camino y sin espejo? (CXXXVI, Proverbios y cantares,
XLV).

El poeta está jugando con símbolos conocidos, considerando la vida humana, su vida como un momento dentro de lo infinito del tiempo, o bien como una molécula, "una gota" venida del mar y que retorna a su seno. La nada le recibe despojándole de los atributos vitales que son la sombra y el sueño; el viajero se encuentra solo, errando en un espacio desconocido en que se le ha quitado el espejo como último elemento vital, como último elemento que puede conservar su rostro, su imagen viva.

Sir James George Frazer en su conocido estudio antropológico La rama dorada comenta las creencias del hombre primitivo, indicándonos el nacimiento del mito de la sombra y del espejo:

"Es frecuente que considere a su sombra en el suelo y a su reflejo o imagen en el agua o en el espejo, como su alma, o en último caso, como parte vital de sí mismo, y por tanto, necesariamente, como una fuente de peligros para él, pues si fuese maltratada, golpeada o herida, sentiría el daño como si le hubiera hecho en su persona, y si queda separada de él por completo, como se cree posible la persona morirá .. Así como muchos pueblos creen que el alma humana -- radica en la sombra, así otros (o los mismos) creen que reside en la imagen reflejada en el agua o en un espejo" (12).

El poema [L casi siguiente al que analizamos anteriormente, comenta con más claridad el símbolo del espejo asociándolo con el paso del tiempo:

"Ya noto, al paso que me torno viejo,
que en el inmenso espejo,
donde orgulloso me miraba un día,
era el azogue lo que yo ponía.
Al espejo del fondo de mi casa
una mano fatal
va rayando el azogue y todo pasa
por él como la luz por el cristal".

El espejo, es el reflejo del alma del poeta; igual que - la fuente puede encerrar el alma dentro de sus aguas, puede encerrar vivencias, momentos pasados que en sueños se vuelven a vivir. El agua con su primordial vitalidad se está muriendo, perdiendo su capacidad de reflejo de la imagen, su capacidad de devolver el -- tiempo oculto en sus aguas plateadas. Asociada siempre al espejo y a la fuente, la tarde, otro símbolo machadiano cierra un tríptico característico para sus poemas. J.M. Aguirre comenta:

"La tarde sugiere la existencia eróticamente en sombra, la realidad implícita en el sueño y en el espejo. En la meterótica (s.a.) del viajero los tres símbolos - aluden a la experiencia emocional de una realidad deseada y solamente entrevista, como en un sueño, como contemplada en un espejo, entre dos luces. El viajero busca la realidad y sólo encuentra la del crepúsculo. Tarde (de verano), espejo y soñar se dan juntos en una cósmica visión que tiene que ver con el - otro lado del erotismo de la figura central, el miedo al amor (y con la intuición de la muerte ...)" - (13).

El espejo es agua del estanque en el jardín y ojo del otro.
La muerte borra todo lo que era alma dentro de sus reflejos; y su -- conversión en un cristal transparente, sin poder para retener la - imagen y devolverla, significa la muerte del alma, la muerte.

Una vez más el poeta afirma a través de un elemento espacial la temporalidad de la vida. También parece que el espejo, elemento mágico, puede formar los así llamados "palacios de cristal o de espejos" tan cerca de las galerías machadianas. Son considerados como símbolos de la memoria inconsciente, la memoria ancestral de la humanidad, del saber primitivo de la edad de oro. El espejo puede ser también el umbral a través del cual el alma "puede pasar" a la nada. El simbolismo ancestral de estos elementos nos indica lo profundo de la intuición poética de Machado que cada vez más se acerca a este espacio mágico, al espacio de lo increado- que en la primera "Parábola" (CXXXVII) es intuitivo como un sueño, un largo sueño sin comienzo, sin fin, y que en la segunda el poeta enfrenta a su duda.

"..." Es esta vida una ilusión marina
de un pescador que un día ya no puede pescar"
El soñador ha visto que el mar se le ilumina,
y sueña que es la muerte una ilusión del mar."

Estrechamente relacionado con el espejo y el agua del estanque aparece el último de los símbolos del alma en la poesía machadiana. El ojo es la forma más alta de reflejar la imagen ya que no es sólo la propia sino también la del otro, la del compañero de viaje. El ojo y el acto de ver significan la capacidad de reflejar otra alma a la vez que mantienen y difunden el reflejo de la propia; el ojo significa comprender y comunicar, es quizás el símbolo más alto de lo humano, como puede llegar a ser "El gran ojo" símbolo del Creador. Recordemos las "Galerías" (CLVII) en que después de la pregunta: "¿Quién ha punzado el corazón del tiempo?" nos encontramos con la última (VII):

"En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado".

El poeta, después de intentar recrear a través del recuerdo el espacio de amor soriano, vuelve a la monotonía del correr del tiempo y encuentra un corazón vacío y aún más unos ojos que ya no soportan la vivencia del recuerdo, que se cierran ciegos de luz, de esta luz transparente que invade los espejos convertidos en cristales, la luz que ciega los ojos que han perdido la capacidad de reflejar en la retina momentos pasados. La luz y el silencio invaden el mundo como un presagio del espacio de la nada. La muerte del tiempo en los ojos es el primer paso hacia la nada.

Finalmente el ojo concentra el último pensamiento del poeta que considera que lo más importante en nuestra vida es el poder comunicarnos con los demás -con 'el otro', el que va a nuestro lado, el ser oculto, oscuro que no vemos. La contemplación en las aguas de la fuente y en el espejo es la contemplación de su propio yo, es la contemplación narcisista del alma que puede llegar a perderse en los palacios de cristal, en las intrincadas galerías de sueño y espejos:

"Ese tu Narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo." (Proverbios y cantares) CLXI, VI).

Mientras que la contemplación en los ojos del compañero de camino en el sentido existencial es comunicarse con otro alma, es sentirse acompañado. Al mismo tiempo la posibilidad de ver convierte el ojo en un símbolo de entendimiento:

"El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve". (CLXI, I)

El poeta afirma la existencia del ser humano a través de la sensibilidad de su compañero. La soledad es reflejo del rechazo de la comunicación:

"Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario". (CLXI, XV)

Machado anhela a su complementario pero, incapaz de encontrarlo, de verlo fuera de su propia alma, emprende el camino de -- crearlo, de desdoblarse en dos seres amigos que pueden reflejar en su mirada el pensamiento del poeta. La búsqueda de una "mano amiga", la madre, la amada, el complementario, forman parte de la existencia poética de Machado y esta huida de la soledad es, a la vez, huida de la muerte, es el afán de permanecer en los espejos, en las aguas, en los ojos de los demás. Nos indica que "hoy es siempre todavía", que el presente es eternidad y esperanza; y todo el tormento que experimenta en la última parte de su creación es debido a la intuición de la nada, al acercamiento de la muerte, a los pasos que da hacia lo vacío. Nos parece significativo el soneto "Esto soñé" del ciclo "Glosando a Ronsard y otras rimas" (CLXIV):

"Que el caminante es suma del camino,
y en el jardín, junto del mar sereno,
le acompaña el aroma montesino,
ardor de seco henil en campo ameno;
que de lengua jornada peregrino
ponía al corazón un duro freno,
para aguardar el verso adamantino
que maduraba el alma en su hondo seno.
Esto soñé. Y del tiempo, el homicida,
que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
que era un sueño no más del adanida.
Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano."

De nuevo estamos ante los símbolos conocidos: el caminante, viajero cuya vida es el camino que se hace al andar; de nuevo encontramos el jardín -un jardín al lado del mar- los dos últimos elementos unidos en lo que es el final del camino. El poeta emprende su vida soñando su creación, buscando el verso puro, definitivo, que pueda permanecer después de su llegada al mar-jardín. Los tercetos aclara

ran el sueño conceptual de Machado que, como cumbre, en lo más - profundo, en lo más borroso del espejo, de las galerías del alma, entreve el tiempo en sus dos hipóstasis: el tiempo eterno que nos abarca como pequeños átomos insignificantes, y nuestro tiempo, el de cada ser humano que empieza y termina en la muerte. Si en el poema anterior: "las cenizas del fuego heraclitano" habían cegado al poeta, en este retorno vital de las mismas cenizas brota la vida. Machado cree en el tiempo circular que es igual en todos los momentos; su núcleo es vida y muerte al mismo tiempo. Todo lo que está fuera - del correr de nuestro tiempo, todo lo que pertenece al infinito se confunde. Según Ricardo Gullón:

"Por el infinito comunica el espacio con el tiempo. Uno y otro se prolongan mutuamente, y esas prolongaciones las enriquecen. Se convierte el tiempo en la cuarta dimensión inabarcable, insondeable acaso -- (...) En cualquier caso es difícil pensar el uno -- sin el otro: el instante puro, aislado en el vacío, o el espacio hueco, sin una duración que le de sentido." (14).

Antes de llegar a la poesía apócrifa nos vamos a detener - en cinco "Sonetos" (CLXV) que son una síntesis del pensamiento poético, un encuentro de los tres espacios fundamentales: el de la infancia, - del amor y de la muerte.

Como en un espejo mágico el poeta ve entrecruzándose imágenes de su vida: la tierra de Soria:

"Verás la maravilla del camino,
camino de soñada Compostela
- ¡Oh monte lila y flavo!, peregrino;
en un llano, entre chopos de candela" (II).

El recuerdo borroso de Leonor, y finalmente:

"Esta luz de Sevilla ... Es el palacio
donde nací, con un rumor de fuente" (IV)

En la mente del poeta, en este espejo que es toda su alma, aparecen las imágenes de sus padres en un tiempo remoto, en "aquel tiempo encantado" y también simultáneamente en el tiempo del poeta, - del poeta ya viejo:

"Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana."

Todo lo que es tiempo, pasado y futuro, todo lo que es --- tiempo finito y vida y también tiempo infinito y muerte se convierte aquí en espacio -en el espacio mágico del jardín-palacio de la infancia. Machado huye del tiempo convirtiéndolo en cada momento en un -- lugar, en un lugar que, impregnado de recuerdos, durará para siempre. El último soneto es una invocación del Amor como otra posibilidad de salvación, otro camino de huida de la muerte. El poeta desea vivir - otro amor con la vitalidad y la pasión de la juventud y recrimina al que intenta hacer del amor un juego lúcido y frío de la mente. El -- final de este último tipo de amor es aterrador ya que:

"Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!" (V).

Machado nos pone ante otro espacio, un espacio resultado de una metamorfosis del tiempo; "la luz y el jardín" elementos creadores de imágenes vivas y queridas se convierten ahora en un espacio cerrado, sin salidas, sin el ruido de la fuente. Hay muy pocas veces en que el espacio poético se nos aparece bajo la forma de la habitación. El -- poeta no ha sido amante de estos espacios y ahora "el aposento del - tiempo" en que se penetra como en un vacío es en realidad, el espacio de la muerte. "la llave" es también la misma que permitió abrir la - verja del jardín de la infancia'. La falta de amor enturbia el espejo del alma y representa una forma de muerte. "El aposento de tiempo" es el equivalente con signo negativo del "jardín de tiempo cerrado" del amor vital, del amor capaz de impedir la muerte, que fue Guiomar.

El espacio sin tiempo

Finalmente los últimos poemas, los que pertenecen al apócrifo Abel Martín, nos introducen de lleno en el espacio de la nada. El poeta nos habla de la nada y de su creador utilizando símbolos conocidos como: "el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo":

"Las ideas no son, en efecto, las esencias mismas sino un dibujo o contorno trazado sobre la negra pizarra del no ser. Hijas del amor, y, en cierto modo, del gran fracaso del amor, nunca serían concebidas sin él, porque es el amor mismo o conato del ser por superar su propia limitación quien las proyecta sobre la nada o cero absoluto, que también llama el poeta cero divino, pues, como veremos después, Dios no es el creador del mundo 'según Martín' sino el creador de la nada." (De un cancionero apócrifo (1924-1936). CLXVII).

Para Abel Martín el ser es una conciencia activa, en reposo, pero capaz de desplegar grandes energías, es heterogénea en su esencialidad. El ser humano encierra en sí una energía que le empuja en cada momento a superar su estar negativo y heterogéneo, a -- buscar la armonía a través del amor y la poesía. Estos son, pues, los dos caminos de salvación de la nada, siempre que la lírica huya del concepto y se base en la intuición.

Hemos resumido en pocas y sencillas palabras el pensamiento retorcido, magníficamente barroco, de Abel Martín filósofo. También hay dos poemas: un soneto dedicado "Al gran cero" y después:

"Viene el canto de frontera, por soleares (Cante hondo) a la muerte, al silencio y al olvido. (De un cancionero apócrifo (1924-1936) CLXVII p.824).

Es titulado "Al gran pleno o conciencia integral". El soneto -- representa la creación de la nada reflejo del mundo y del tiempo en -- que existimos. El espacio de la muerte, el único en que intervino el creador, se caracteriza por "la noche", "La ausencia de la amada", por el "Fiat umbra" y por el

"pensar humano", todos atributos de la muerte espiritual. Ahora - bien, éstas son las ideas de Abel Martín y no sabemos si Machado estaba completamente de acuerdo con su apócrifo. Pensamos sobre - todo en atribuir a la nada el "concepto, la idea", conservando -- para el mundo el amor y la poesía. Lo que puede hacer el poeta es intuir la nada y cantarla:

"En la teología de Abel Martín es Dios definido -- como el ser absoluto, y por ende, nada que sea pue de ser su obra. Dios, como creador y conservador - del mundo le parece a Abel Martín una concepción - judaica tan sacrílega como absurda. La nada, en -- cambio, es, en cierto modo una creación divina, un milagro del ser, obrado por éste para pensarse en su totalidad. Dicho de otro modo: Dios regala al - hombre el gran cero, la nada o cero integral, es - decir, el cero integrado por todas las negaciones de cuanto es. Así, posee la mente humana un concep to de totalidad, la suma de cuanto no es, que sir- va lógicamente de límite y frontera a la totalidad de cuanto es". (De un cancionero apócrifo (1924- - 1936) CLXVII).

Finalmente Abel Martín intenta dar "poéticamente" la defi- nición de la conciencia integral uniendo en verso los conceptos anta gónicos:

"Quieto y activo
mar y pez y anzuelo vivo,
todo el mar en cada gota,
.....
Tiene amor rosa y ortiga,
y la amapola y la espiga
le brotan del mismo grano,
Armonía;
todo canta en pleno día
Borra las formas del cero,
torna a ver,
brotando de su venero,
las vivas aguas del ser." (Al gran Pleno o Conciencia inte-
gral.).

La conclusión es un poco inquietante: el poeta, o mejor di- cho su apócrifo, juega con los símbolos dándonos a entender que el - pensar heterogeneizador a que aspira la "esencial heterogeneidad del ser" es el que puede vencer a la nada, al cero. Los poemas que siguen

al poema comentado arriba pertenecen a Juan de Mairena, pero antes nos vamos a detener a los últimos poemas atribuidos a Abel Martín:

"Últimas lamentaciones de Abel Martín". (Cancionero apócrifo (CLXIX-II) y (Abel Martín) "Los Complementarios", (Cancionero apócrifo), "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela". Pensando en un orden interior, completamente hipotético, analizaremos los poemas en su gradación, la cual marca los últimos pasos de Abel Martín hacia su muerte y el comentario de su discípulo, Juan de Mairena, sobre esto:

"Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela" es un poema -- largo, con una gestación difícil, un poema en que Machado está mezclando varios niveles poéticos espaciales y temporales para conseguir un resultado sorprendente. Afirma Luis Rosales:

"Pertenece el poema al Cancionero apócrifo y lleva como título "Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela". Fue escrito ya en la plena madurez de su autor, y tiene como caractéristica, sobre la cual fundamentamos nuestra extrañeza, que en él se asume deliberadamente, por vez primera y única en su obra, la estética de los novísimos poetas. Si no parece irreverente, afirmaremos que es un poema de vanguardia... Si a este incipiente vanguardismo se añade el hecho de que su línea argumental consiste en la vaga rememoración de un sueño, abierto y agravado por la fiebre, comprenderemos fácilmente su carácter misterioso y hermético". (15).

A Rosales le ha chocado el sentido innovador del poema, su semejanza con todo lo que van a dar los poetas de la generación del 27.

En lo que nos concierne, el poema interesa por lo que recoge de una agonía y por el juego del poeta Abel Martín con la muerte. El tiempo de este sueño febril es el presente, un presente hecho de una superposición de pasados que pierden su peso específico convirtiéndose cada uno en una imagen, formando todos los momentos pasados y los futuros que se intuyen, un coro caótico. La falta de pasado y

de futuro, el peso del presente, se atribuyen a un estado excepcional de Abel Martín, al sueño y a la fiebre. En realidad, Machado intenta en este poema suyo cruzar el umbral de la muerte, vislumbrar lo que hay detrás del misterioso velo ante el cual se para "el presente". El tiempo se convierte una vez más en imagen espacial, el espacio de la infancia se sobrepone al del amor:

... "el limonero baila
con la encinilla negra "

En cierto momento, vence el recuerdo, la memoria de Leonor, de la amada en ausencia. El tiempo está convirtiéndose en espacio, - en un espacio que encierra el pasado:

"La ví un momento asomar
en las torres del olvido".

El sueño acerca el momento de la muerte, asociándolo en una pesadilla con una ejecución. La muerte en sí aparece como un castigo; el reo ve que es inútil defender su inocencia, se siente llevado hacia el cumplimiento de su destino. Las imágenes se mezclan alegremente en un ritmo que mantiene este presente continuo del que habíamos antes. El verso recobra su intensidad normal,

que corresponde a un despertar del sueño o de la pesadilla de la fiebre, y de nuevo la vida recupera el pasado y el futuro.

Este poema representa la lucha fundamental por conservar - los tres momentos de nuestro existir en la tierra, y el poeta intuye la muerte mientras está soñando o mejor dicho, se hunde en un sueño que le lleva muy cerca de la muerte, una muerte alegre, familiar, -- totalmente distinta del vacío de la nada. Abel Martín sueña que le ahorcan mientras la gente que presiente la representación pateo alegremente, sueña que se convierte en árbol de las tierras heladas del amor y finalmente sueña con cruzar el umbral y penetrar en el mundo de la nada:

"¡Volar sin alas donde todo es cielo
Anota este jocundo

imagen de la esposa muerta, lejana; hace un intento de devolverle - la mirada, de ver brillar el ojo, símbolo de vida. Sigue vagando de calle en calle, buscando otro amor, encontrándose con seres del - otro mundo o bien sólo con sombras. El poeta, su apócrifo Abel Martín, sueña el famoso sueño del laberinto, forma de la imaginación poética que inquieta a Bachelard:

"De même l' être dans le labyrinthe est à la fois -- sujet et objet conglomérés en être perdu. C'est cette situation typique de l'être perdu que nous revivons dans le rêve labyrinthique. Se perdre, avec toutes - les émotions que cela implique, est donc une situa- tion manifestement archaïque ... En somme, dans nos rêves nocturnes, nous reprenons inconsciemment la vie de nos ancêtres voyageurs. On a dit que dans l'homme "tout est chemin" si l'on se réfère au plus lointain des archetypes il faut ajouter: dans l'homme tout est chemin perdu. Attacher systématiquement le sentiment de l'être perdu a tout cheminement inconscient, c'est retrouver l'archetype du labyrinthe" (16).

El comentario del filósofo francés responde a la copla machadiana:

"Morir... ^
¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y sin espejo?" (CXXVI, Proverbios y cantares, --
XLV)

Antonio Machado indica que la anulación del tiempo interior, el sumergirse en el tiempo eterno, infinito, la muerte, re-- presentan una imagen espacial concretizada en un laberinto.

En la primera parte de su creación Machado considera su al ma, sus espacios interiores, como laberintos en que se puede perder, sobre todo en que se puede perder su voz poética. Más tarde Abel Mar- tín intuye en su sueño febril que la muerte no existe, que es sólo -

una gran farsa y que sí existe el paso de un espacio a otro por la -
anulación del tiempo. El espacio de la muerte se caracteriza por su
composición caótica, por ser un conglomerado de espacios conocidos -
de la vida, dispuestos sin orden, sin tiempo, y la forma de este espa-
cio por el cual no se puede caminar, es la de un laberinto. También
existe una forma de salir del laberinto: "La mano amiga" o un compa-
ñero, un acompañante que conozca el camino; en el caso de Abel Martín
el despertar del sueño. El acercamiento a la muerte pertenece a los -
recuerdos que conserva nuestro subconsciente, recuerdos de lo increa-
do en que nos hemos encontrado antes de empezar nuestra vivencia tiem-
poral.

Machado intenta intuir el espacio de la nada en otros tres
poemas que nos presentan la muerte de Abel Martín. El primero, "Últimas
lamentaciones de Abel Martín" (Cancionero apócrifo. CLXIX), es la age-
nía del apócrifo que se presenta otra vez como un sueño, como el esta-
do más cercano a la muerte. Abel Martín pasa revista a su vida, aga-
rrándose al recuerdo que florece en los rincones de su mente de una
manera anárquica, sin orden. Como acompañante hacia la muerte Abel -
Martín se tiene a sí mismo; el filósofo sevillano camina al lado de
su yo proyectado en el pasado, en su juventud. Ahora en el umbral
de la nada, en el momento de anular el tiempo, surge este pasado del
fondo del espejo:

"Hoy, con la primavera,
soñé que un fino cuerpo me seguía
cual dócil sombra. Era
mi cuerpo juvenil, el que subía
de tres en tres peldaños la escalera.
-Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
↓
trocaba el hondo espejo
por agria luz sobre un rincón de osario.)"

Los símbolos son múltiples: aparte del espejo y la sombra -
aparece la escalera como imagen del tiempo, como otra representación
espacial del tiempo. El moribundo, acompañado por su tiempo joven, -
sigue recordando el espacio feliz de la infancia, el paraíso perdido
y, quizás, el paraíso que alcanzará de nuevo al morir:

"Soñé la galería
 el huerto de ciprés y limonero;
 tibias palomas en la piedra fría,
 en el cielo de añil rojo pandero,
 y en la mágica angustia de la infancia
 la vigilia del ángel más austero".

Después de estas dos imágenes de la infancia y adolescen--
 cia, Abel Martín, el poeta, intenta soñar el tiempo, el tiempo suyo,
 interior, representado por la "distancia y por la ausencia" -la "distan-
 cia" espacio que le cierra el camino a través de lo temporal y la --
 "ausencia" que es la nada.

Entre lo que es espacio vital y la nada el poeta se ve acompa-
 ñado por el tiempo mismo, en el único momento que presiente el futuro;
 un tiempo eterno en presente:

"La ausencia y la distancia
 Volví a soñar con túnicas de aurora;
 firme en el arco tenso la saeta
 del mañana, la vista aterradora
 de la llama prendida en la espoleta
 de su granada.

¡Oh Tiempo, oh Todavía
 preñado de inminencias;

Tú me acompañas en la senda fría,
 tejedor de esperanzas e impacencias."

Finalmente Abel Martín desea el hundimiento en la mar, el -
 adentrarse en el seno de la naturaleza -considerando la muerte como
 el fin de este sueño, como un dormir, un retorno a lo increado, retor-
 no sereno al seno materno.

El poema que sigue, "Siesta". (En memoria de Abel Martín --
 CLXX) nos aclara todavía más las imágenes de Abel Martín en sus la-
 mentaciones, pues en la nada que es el jardín encantado de la infancia,
 en el centro mismo de este jardín, encontramos, en lugar de la fuente --

"Al Dios de la distancia y de la ausencia,
 del áncora en el mar, la plena mar ..."

La divinidad es creadora de lo increado, y el umbral entre lo creado a través del tiempo y lo increado sumergido en lo infinito que es lo eterno se cruza, alzándose la capa de sombra, sumergiéndose en las aguas del espejo, desprovistas de toda imagen que aún se puede recordar.

Finalmente "La muerte de Abel Martín" cierra el ciclo de poemas en que el ojo del poeta intenta ver más allá del espejo, más allá de la orilla del mar. Nos encontramos de nuevo con la agonía, con los últimos momentos de una vida que intenta amontonar todo el tiempo pasado en un inmenso presente y proyectarlo una vez más hacia la nada, en un futuro. El poeta es consciente de la heterogeneidad del tiempo interior que en el momento de la muerte tiende a homogeneizarse, a convertirse en "distancia y ausencia". El tiempo infinito se convierte una vez más en espacio, el espacio perfecto, circular en que no existe fin ni comienzo:

"Quien se vive se pierde, Abel decía:
 ¡Oh distancia, distancia!, que la estrella
 que nadie toca, guía
 ¿Quién navegó sin ella?
 Distancia para el ojo- ¡oh lueña nave!-,
 ausencia al corazón empedernido,
 y bálsamo suave
 con la miel del amor,
 sagrado olvido.
 ¡Oh gran saber del cero, del maduro
 fruto, sabor que sólo el hombre gusta,
 agua de sueño, manantial oscuro,
 sombra divina de la mano augusta!." (CLXXV)

Y junto a los conceptos que caracterizan la vida y la muerte, junto a la distancia y la ausencia, una vez más aparece el agua, que ha perdido todo poder evocador, todo su poder temporal y se ha cargado de sombras. El agua, río significa el umbral mismo que se atraviesa en la muerte. Abel dialoga con el ángel - Caronte y le paga

el pasaje, después hace un esfuerzo para vislumbrar la cara de la -- Muerte. Rafael LapBsa, comenta:

"Renueva aquí Machado visiones personificadas de la muerte que habían aparecido en obras suyas muy anteriores, sobre todo en dos composiciones pertenecientes a las Soledades de 1903; en los sueños malos (LIV, 98) el encuentro ocurre en una "Plaza sombría" mientras el atardecer se refleja en las vidrieras de balcones y ventanas; el poeta espera allí a la que treinta años después sería para Abel Martín "La dama de sus calles", pero se ve rehusado por ella: "No eras tú quien yo buscaba". (17).

Y finalmente el poeta se encuentra con sed de la nada, ansioso de sumergirse en las aguas letales:

"Ciego, pidió la luz que no veía.
Luego llevó, sereno,
el limpio vaso, hasta su boca fría,
de pura sombra-joh, pura sombra;- lleno."

La sed de la nada apaga primero el ojo, símbolo del pensamiento humano, obliga al ser a sumergirse en la oscuridad para conocer, antes de morir, la luz de la nada. El último gesto de Abel Martín es tragarse la copa de la eternidad y más allá el espacio de la muerte le aparece como un inmenso desierto- una distancia - en que no se puede respirar y también como otro camino por donde quizás se pueda empezar a andar de nuevo.

Creemos que el acercamiento del poeta a la muerte es una de las metas de toda su creación. Machado es uno de los creadores que, desde sus primeros versos, convive con la muerte, incorporándola en su vida como otro elemento más de la vida misma. Por otra parte, el juego con el tiempo invita a meditar sobre el espacio de la muerte, sobre la nada, y la meditación se convierte o bien en poemas, o bien en los fragmentos de prosa pertenecientes a Juan de Mairena:

"El poeta-añadía-logra escapar de la zona dialéctica de su espíritu irremediabilmente escéptica, con la convicción de que ha estado pensando en la nada, entretenido con este hueso que le dio arder la divinidad para que pudiera pasar el rato y engañar su hambre metafísica. Para el poeta sólo hay ver y cegar, un ver que se ve, pura evidencia, que es el ser mismo y un acto creador necesariamente negativo, que es la misma nada." -- (Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo., op cit. p. 491).

Libertad en la nada. La creación

Como todo ser humano Machado es consciente del correr -- inexorable del tiempo, es consciente de la profunda inmersión en la nada -que es el mar- inmensidad de aguas que son origen y fin a la vez. Como poeta pretende e intenta huir del tiempo, refugiarse dentro de su jardín encantado, crear espacios en que se puede dominar el tiempo, anclándose dentro de un momento feliz, atravesar la memoria, intuir lo no creado conociendo el recuerdo. Efectivamente Machado pide a la poesía temporalidad pero pensamos que difiere mucho el sentido temporal del filósofo, del individuo que camina por la vida hacia la nada, de lo que es temporalidad en la palabra poética. Ésta tiene que ser capaz de reconocer en el tiempo homogéneo el -- tiempo de todos, reconocer el tiempo del corazón del poeta, tiempo no homogéneo que puede correr más o menos rápido, que se puede detener, morir o olvidarse sin que esto afecte en nada nuestro camino hacia la muerte marcado por el reloj. Machado carga de tiempo emocional, de tiempo interior su verso y esta carga se manifiesta en su capacidad de girar como un eje y describir espacios. El poeta crea su mundo poético que contiene tres círculos concéntricos, el círculo de la infancia, el del amor y el de la muerte, círculos que tienen radios diferentes pero un centro común, y este centro común es de -- origen temporal. Para eternizar su poesía, Machado convierte el tiempo de sus vivencias, de sus emociones, el tiempo interior en espacio

poético. Las imágenes espaciales tienen la virtud de transmitir al lector la emoción encerrada dentro de ellas, de transmitir la vivencia intacta, indiferente al correr del tiempo, indiferente al tiempo homogéneo. Estos círculos espaciales están imaginados y construidos en sus dos dimensiones, la del espacio profano y la del espacio sagrado. El espacio de la infancia, el del amor y el de la muerte -- son mundos en que el pensamiento poético dominado por su profundo -- estremecer temporal camina a través del espacio profano hacia el sagrado en un continuo afán de "retorno". La palabra poética tiene su densidad temporal y el poeta igual al brujo, al mago que, conocedor de la palabra ritual, puede cruzar el umbral que separa lo profano de lo sagrado, intuye el espacio sagrado que representa la vida -- eterna. La palabra poética tiene la misma función que la palabra -- y el gesto ritual, función de recordar y de soñar la nada, lo increado, de acercarnos y librarnos de la muerte.

NOTAS

- (1). Octavio Paz, "Antonio Machado", en Antonio Machado edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Taurus, Madrid, 1973, p.64.
- (2). J.M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista, Taurus Ediciones, Madrid, 1973, p. 270-271.
- (3). José Luis L. Aranguren, "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado", En Antonio Machado edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, - 1973, p. 298.
- (4). Antonio Sanchez Barbudo, "Ideas filosóficas de Antonio Machado", - en Antonio Machado, R. Gullón, A. W. Phillips, Madrid, Taurus - p. 219.
- (5). Ricardo Gullón, Una poética para Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1970, p. 95.
- (6). P. Cerezo Galán, Palabra en el tiempo (Poesía y filosofía en Antonio Machado), Gredos, Madrid, 1973, p. 57-58.
- (7). Ricardo Gullón, op. cit., p. 160
- (8). Juan Lopez Morillas, "Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía", en Antonio Machado, pág. 259-260.
- (9). Dámaso Alonso, Cuatro poetas españoles, Madrid, Gredos, 1976, - p. 159-160.
- (10). J.M. Aguirre, op. cit., p. 146.
- (11). Dámaso Alonso, op. cit., p. 173, 174
- (12). Sir James George Frazer, La rama dorada, Magia y religión, Fondo de cultura económica, México, 1944, p. 230, 233.

- (13). J.M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista, Taurus Ediciones, Madrid, 1973, p. 247.
- (14). Ricardo Gullón, Una poética para Antonio Machado, Gredos, Madrid, 1970, p. 153.
- (15). Luis Rosales, "Muerte y resurrección de Antonio Machado" en - Antonio Machado, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Taurus, Madrid, 1973, p. 391-91.
- (16). Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du répos, José -- Corti, Paris, 1980, p. 212, 213.
- (17). Rafael Lapesa, Las "Últimas lamentaciones" y la "Muerte de Abel Martín" de Antonio Machado, publicado en Homenaje al prof. -- Muñoz Cortes, Murcia, 1976, p. 326.

EL TIEMPO HISTÓRICO Y LOS ESPACIOS DE CASTILLA

El poeta y su tiempo

Hemos intentado acercarnos a la poesía de Antonio Machado siguiendo las oscilaciones temporales y hemos puesto de relieve -- tres espacios fundamentales que componen la obra del poeta, espacios que representan los tres momentos de toda vida humana. El espacio -- de la infancia, el espacio del amor y el espacio de la nada se pue-- den imaginar como tres círculos concéntricos que modelan con dife-- rente intensidad los mismos elementos poéticos. El poeta obedece -- en su obra, a la teoría del tiempo circular en que repetimos ad infi nitum, nuestras vidas, en que nuestros actos convertidos en arque-- tipos le permiten desarrollar su función creadora fijando en pala-- bras el rito de la repetición, llenando de angustia vital y de -- tiempo humano la infancia, el amor y la muerte que significan el pa-- sado, el presente y el futuro de una vida humana.

Frente al tiempo circular que no admite el desarrollo del acontecimiento, encontramos el tiempo cargado de historia, tiempo -- que representa una acumulación, una sucesión de acontecimientos -- imprevisibles, irreversibles y de valor autónomo. La conciencia pri-- mitiva rechaza el sentido de la historia, acudiendo a la memoria -- del acto sagrado y su repetición ritual con el fin de lograr la rege-- neración periódica. El hombre moderno se necesita vivir en la histo-- ria, necesita asumir el tiempo finito -su tiempo- conocido entre -- dos infinitos atemporales.

Evidentemente las dos concepciones sobre el tiempo existen y conviven en nuestro siglo dando lugar a dos actitudes respecto a -- la vida y frente al arte. Una es la de repetir nuestras vivencias -- cargándolas de emoción e intentar crear un espacio poético que las -- refleje tanto para el creador como para los demás. La otra actitud -- es la del testigo -del que entiende y se piensa a sí mismo como crea-- dor de la historia, como creador de su tiempo. Es la actitud del ser

dentro de la circunstancia histórica, actitud que raras veces puede llegar a tener su representación artística. Conocemos al artista -- comprometido con su época, al artista creador de la historia en su obra, y también conocemos al artista comprometido con su obra -- creador de un mundo artístico que puede ir más lejos que el tiempo histórico, puede intuir el futuro, en su fórmula de lo infinito intemporal.

La existencia de estas dos actitudes es un problema fundamental de la filosofía contemporánea e igualmente lo plantea el historiador de las religiones, Mircea Eliade:

„nos vemos obligados a rozar el problema del hombre que se reconoce y se quiere histórico (s.a.) porque el mundo moderno no está todavía en esta hora, completamente ganado por el "historicismo"; aún asistimos al conflicto de dos concepciones: la concepción arcaica, que llamamos arquetípica y antihistórica y la moderna, posthegeliana, que quiere ser histórica." (1)

Al plantear la coexistencia de las dos actitudes frente a la historia nos encontramos con un sentimiento de "terror" a la historia, terror justificado por la mirada retrospectiva y por el presagio de un futuro en que los acontecimientos van a ser otra serie de desastres para el ser humano, sentimiento que obliga al planteamiento del problema de la libertad. Estamos frente a uno de los más comentados conceptos filosóficos y pensamos que el hombre moderno, el hombre histórico, necesita, para liberarse del terror a la historia, explicar el correr del tiempo histórico y sus consecuencias como una necesidad, como un impulso interno en el desarrollo de los acontecimientos, impulso que una vez comprendido nos puede liberar de nuestro destino y convertirnos en testigos de nuestra propia época. No queremos entrar en una discusión de índole puramente filosófica, sólo poner de relieve la dificultad de enfocar la historia, dificultad ante

la cual se ha encontrado el poeta en cierto momento de su creación.

Antonio Machado no ha sido de los que han aceptado su -- tiempo histórico manteniéndose fuera de lo que es historia de la -- estética, historia de las ideas, de la vida misma. El poeta se ha -- sumergido de lleno en el río de la historia y su vida es testimonio de un ser humano atento al tiempo que le ha tocado conocer y sufrir. Nuestro interés se centra, sin embargo, en su creación, y nos parece que Machado no ha podido conjugar su afán de ser testigo, de -- comprometerse con su época, con su vocación creadora. El artista in tentó comprometerse, estar dentro de la vida de su país con todas -- las consecuencias, pero nos parece que este intento, aunque sincero, aunque sentido y vivido con todo su ser, no ha dado los frutos literarios deseados. Antonio Machado, según nuestra opinión, ha sido un ser humano estructurado fundamentalmente para vivir no la sucesión de los acontecimientos, no el tiempo histórico, sino la intensidad de los acontecimientos. Ha sido un hombre torturado por el terror -- del tiempo que corre, e implícitamente por el terror a la historia. No sabemos si pensaba en la redención como forma de libertad. Pero creemos que su libertad auténtica se manifiesta en el acto de creación, y su poesía es un continuo huir del tiempo histórico, del -- tiempo que implica una cronología; su poesía es una tentativa de -- integrar, de reintegrar el tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito.

Intentaremos enfocar el problema de la existencia de Campos de Castilla en la obra machadiana considerando la postura del -- poeta ante la historia y su sentido de necesidad y libertad. Es la primera vez que analizamos un volumen de poemas en su totalidad ya que existe una unidad espacial y temporal dentro de este volumen -- que le da personalidad pero que le aleja definitivamente de los tres espacios machadianos que caracterizan, en realidad, su obra entera. Antonio Machado intenta, con este volumen de poemas, salir de su -- mundo e integrarse en lo que era la vida de su país, vivir su circunstancia histórica, atento al presente.

El poeta concibe su existencia como un acercamiento a la realidad que le rodea, realidad espacial, temporal y humana. Al mismo tiempo la creación de estos versos se puede relacionar con un -- momento de relativo y corto equilibrio anímico en que el poeta formaliza, si se puede decir esto, su situación dentro de la sociedad de su época.

Machado llega a ser catedrático de Instituto, con un sueldo fijo, y se casa. Los dos acontecimientos provocan una salida del intrincado laberinto de espejos y soledades, significa el intento de ruptura, de independización con respecto al espacio de la infancia -- que había constituido el leitmotiv de su creación anterior.

El abandono de los espacios interiores y la apertura de su creación hacia los amplios horizontes de la meseta castellana se han intentado explicar por razones de tipo generacional atribuyéndole a Machado unas preocupaciones de índole ética en concordancia con los desiderata de los más destacados miembros de la generación del 98. Pensamos que es difícil explicar este cambio de rumbo en el poeta -- sevillano por un brusco despertar de su conciencia de hombre histórico bajo las ardientes palabras del "maestro" Unamuno. Es cierto que la influencia del "catedrático de Salamanca" ha sido fuerte en toda la actividad creadora de Machado, pero pensamos que más allá de la -- admiración declarada del poeta hacia su maestro, éste no ha llegado -- nunca a tocar las fibras más íntimas del alma del poeta.

El abrir los ojos hacia la realidad que le rodea no ha sido un acto dictado desde el exterior, sea cual fuere el espíritu que le haya podido guiar, sino una búsqueda de camino, un cambio de actitud con fuertes motivaciones íntimas. Machado como todo creador de laberintos, como todo amante de las horas vagas de un crepúsculo, como -- todo "Narciso" buscando en las aguas de la fuente su yo perdido en -- el tiempo, desea encontrar la salida de este primer espacio --del espacio-jardín que representa uno de los momentos más importantes de su vida.

El poeta se encuentra solo, marginado, y desea integrarse.

Los espacios de Castilla

Aunque no nos parece siempre de fiar la palabra de Machado la citaremos para ver cómo, en 1917 explica la aparición de Campos de Castilla :

"Somos víctimas -pensaba yo- de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe -- por sí, sino por nosotros. Pero sí, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, - nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la - generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: - la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Sere-- mos pues meros espectadores del mundo?. Pero nuestros ojos están cargados de razón y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y , al -- cabo, nuestra sola sombra proyectada en la escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo - suyas viviesen, no obstante por sí mismas ... Muchas composiciones encontrareis ajenas a estos propósitos que os declaro. A una preocupación patriótica responden muchas de ellas; otras, al simple amor a la Naturaleza, que en mí supera infinitamente al del arte. - Por último, algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas alguien dirá, perdidas -en meditar - sobre los enigmas del hombre y del mundo." (2)

Las afirmaciones del poeta aclaran hasta cierto punto su cambio de actitud frente a la realidad. Parece que descontento con su creación de carácter intimista, saturado de los espacios interiores, cerrados, del recuerdo, abre los ojos hacia lo exterior y piensa que la meseta, los espacios de la naturaleza le pueden ofrecer la salida del laberinto. Lo que nos interesa es comprobar si -

ahora, al cabo de los años, los poemas de Campos de Castilla -- responden todavía a la búsqueda de "lo eterno humano" que pretende intentar el poeta. Sus ojos se paran sobre los páramos de Soria, -- las orillas del Duero, la frente nevada del Moncayo en un deseo de hinchar el pecho de la belleza de la tierra. El famoso "me duele -- España" unamuniano influye en el poeta sevillano hasta el punto de intentar sustituir la vivencia auténtica, lo profundo de la emoción con unos sentimientos declamatorios, con el gesto grandilocuente, -- con la pregunta retórica. Es posible que Machado haya sentido en el fondo de su corazón la hermosura y la miseria de los "campos de Castilla". Como hombre histórico, como hombre de su época, intenta buscar en la geografía que se le presenta ante los ojos, el alma que puede hacer vibrar el paisaje. Lo eterno humano que pretende encontrar y materializar en la palabra poética sigue viviendo sólo y únicamente dentro del alma del poeta.

Antonio Machado es, creemos, un poeta de los espacios interiores, llegando a bucear hasta profundidades insospechadas, llegando a intuir con los ojos de la emoción la nada, lo infinito increado y atemporal. Lo eterno humano está dentro de cada paso de su camino -- por los espacios de la poesía, lo eterno humano está en cada movimiento temporal de su alma. Fuera, en la realidad objetiva, nos encontramos con unos poemas que carecen de la dimensión espacial; con poemas descriptivos, con cuadros apenas animados de la naturaleza. En Campos de Castilla Machado deja de crear espacios poéticos, se convierte en un testigo que registra la belleza de lo que se le presenta -- ante los ojos. Afirma Aguirre:

"Nada"menos natural que un paisajista", según Antonio Machado. Sin embargo, el poeta es aclamado por la crítica como el del paisaje castellano. Es evidente que la naturaleza de Soledades no es "paisajista", ni tiene nada que ver con el paisaje castellano. Campos de Castilla "libro intermedio", sin unidad alguna, parece escrito por cuatro o cinco -- poetas diferentes. Uno de ellos sería quien compone los poemas tenidos como paisajistas". Pero in--

cluso tal poeta habría que considerarlo como dos: el del paisaje "con intención patriótica" y el del simbolista. Este libro es muestra evidente del drama machadiano entre el lírico --- simbolista y el "alegórico", drama cuyas raíces van muy hondas..." (3).

El poeta intenta concienciarse con su época, con su tiempo, y el intento de vivir el presente le hace volver la mirada -- atrás, hacia el pasado, apuntando siempre que el momento histórico contemporáneo representa una decadencia frente al precedente.

Los poemas patrióticos de Machado encierran en sí la idea de la decadencia de un país, de unas tierras que antes, siglos antes, habían sido de lo más floreciente, tierras en que habían nacido conquistadores, grandes místicos, Miguel de Cervantes. El presente -- comparado con el pasado glorioso aparece triste, pobre, despreciable. Evidentemente el paisaje es el mismo, pero la gente y sus aspiraciones han cambiado. El poeta se deja llevar por las formas retóricas -- preguntas, invocaciones e imprecaciones, y consigue ofrecernos la -- imagen de un paisaje desolador por la pobreza física y espiritual de la gente que lo habita. Machado sale de sus espacios interiores para abrir los ojos hacia la realidad y ésta le impresiona de una manera desagradable. La gente sencilla evidentemente no tiene la culpa de -- ser lo que es, pero los colores que emplea el poeta para darle vida son tétricos, tristes. Castilla está poblada por una raza descrita -- con detalles:

"Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto,
hundidos, recelosos, movibles y trazados
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas.
Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.
Los ojos siempre turbios de envidia y de tristeza,
guarda su presa y llora lo que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;
le hieren y acongojan fortuna y malandanza."
(IC. Por tierras de España)

El retrato del habitante de los soberbios páramos de Castilla nos muestra el profundo pesimismo que experimentó el poeta al encontrarse cara a cara con el hombre del pueblo. Aún más, los ejemplos de "gentes sencillas" que concretiza el poeta son: "el loco" y "el criminal" entre los cuales aparece el viejo hidalgo en una inmovilidad de estampa como figura ya desaparecida de nuestros tiempos.

La actitud crítica frente a sus contemporáneos nos indica ciertos rasgos, ciertas características del poeta que no aparecen en su poesía dedicada a los espacios interiores. La salida al campo, -- más tarde, bastante más tarde, aconsejada también por Juan de Mairena, es en este momento de la vida de Machado una salida del laberinto, un intento de comulgar con los ritmos de la naturaleza para olvidar, sacudir, huir de la soledad interior, del 'yo' repetido y devuelto por los espejos interiores. No siempre esta huida hacia la -- naturaleza llega a llenar el alma del poeta, apartarlo de su mundo -- interior, obrar el milagro de la comunión.

En Machado el poder de la naturaleza obra de una manera -- distinta. El poeta no puede describir un paisaje y gozar de la hermosura de éste sin más propósito que absorber los ritmos y la armonía de la vida campestre. El espacio que se extiende horizontalmente a -- sus pies carece de la profundidad del alma que le puede dar sólo la vivencia temporal incorporada. Hay poemas dentro de este volumen de versos que dejan de ser paisajes de Soria para convertirse en tierras de amor. Pierden su horizontalidad carente de tiempo, sometida sólo al tiempo histórico, momento finito en el infinito temporal, y se -- cierran alrededor de un momento de honda emoción, integrándose en el espacio circular del amor:

"¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que sereis mañana lirás
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de los márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva;" (CXIII. Campos de So-
ria (VIII)).

Este poema y el que le sigue en el ciclo "Campos de Soria" difieren profundamente de los poemas ampulosos como: " Orillas del Duero", "Por tierras de España", "El Dios ibero".

Más tarde la voz de Mairena comenta el amor a la naturaleza auténtico y fingido:

"Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apurais, menos natural que un paisajista ... El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones humanas. ¿Amor a la naturaleza?. Según se mire. El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural. Alguién dirá que se busca a sí mismo. Pero lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo, como dice Unamuno, el joven y sabio rector de Salamanca. Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe. Pero a quién el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque en la gran sinfonía campesina - el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además el campo obliga a sentir las distancias -no a medirlas- y a buscarlas una expresión temporal ..." (Juan de Mairena, Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo XXVII) p. 479 apud. la edición de Guillermo de Torre, Aurora de Albornoz)

El apócrifo distingue entre el amor a la naturaleza por la naturaleza en sí y el amor a sí mismo que se enriquece en los espacios abiertos, en el campo, dándonos finalmente la explicación de lo que significa este campo abierto para el poeta. Y las palabras de Juan de Mairena sobre la experiencia de un creador en la naturaleza contradicen los poemas de "Campos de Castilla" ya que el poeta en el campo, como en cualquier parte y en cualquier momento de su existencia, tiene que vivir y cargar de emoción sus vivencias acordando los

ritmos de su corazón a los grandes ritmos de la naturaleza, a los ritmos cíclicos, a la repetición del tiempo. Lejos de los muros de la ciudad cambia el sentido de las distancias; éstas se miden de otra forma, distinta al medir de los espacios físicos. El poeta -- conoce y siente las distancias de acuerdo con los latidos de su co razón y su impulso es de convertir este espacio exterior con sus -- accidentes geográficos en profundos momentos de sentir temporal.

Es evidente que Antonio Machado intentó encontrar, caminando por la meseta y por las tierras de Soria, el alma de los campos, el alma de esta naturaleza que le es ajena. Salir al campo ha sido siempre ocupación predilecta para el poeta, pero raras veces su mirada ha cogido todos los detalles de un paisaje como para ofrecérnoslo después en versos. Los cuadros en que domina el sustantivo ca recen de vuelo, de emoción, de sentido temporal, y sólo cuando convierte los amplios espacios en tiempo y los incorpora dentro de su experiencia emocional conseguirá hacer del paisaje un espacio del -- alma.

El fenómeno se da poco en los poemas que constituyen -- Campos de Castilla y bastante más en los poemas en que Soria no -- es más que un recuerdo de amor y muerte, una ausencia.

Pensamos que el esfuerzo de dar al lector una muestra de -- patriotismo y de comunicarle la tristeza y la desesperación ante un presente mísero en contraste con un pasado brillante, no ha producido versos de la misma altura estética que los demás de su obra. Machado es mucho más poeta de la naturaleza en sus cortas exclamaciones ante el milagro de la primavera, ante los olivos de los campos andaluces y las mocitas que se van a la fiesta. Son apuntes en que la intención ética de levantar el ánimo, de despertar el espíritu del pueblo, ha desaparecido, o por lo menos no es nada explícita, son breves brin--cos del corazón, "canciones" en que la palabra poética abierta al -- cosmos, al tiempo circular eterniza el momento de la vivencia íntima:

"La primavera ha venido
 Nadie sabe como ha sido
 La primavera ha venido
 ¡Aleluyas blancas
 de los zarzales floridos;
 ¡Luna llena, luna llena,
 tan oronda, tan redonda
 en esta noche serena
 de marzo, panal de luz
 que labran blancas abejas;" (CLIX. Canciones, III, IV, V).

Estos versos nos vuelven hacia un poeta capaz de animar el -
 paisaje, de verlo en sus aspectos significativos, de fijarlo como -
 espacio poético en el momento de la vibración temporal.

El anuncio de la llegada de la primavera lleva dentro de sí
 el anuncio de la posible llegada de la primavera en el alma del poeta
 atormentado por el invierno de la ausencia de la amada. El tiempo -
 exterior, dividido en estaciones no le dice nada al creador mientras
 no exista un acorde entre los árboles en flor y la hora de su alma.
 Y quizás esta hora de un marzo temprano marca también la llegada de
 la savia creadora, las ganas de vivir, la necesidad de escribir. Hay
 gran diferencia entre este dibujo de un espacio cargado de emoción,
 presagios y alegría contenida, y el amplio espacio tendido a nues--
 tros pies en poemas como " Orillas del Duero". Este último poema, -
 romántico en su estructura, es una descripción con detalles reconoci--
 bles en el mapa y en el libro de historia. La intención era de emo--
 cionar al lector, hacerle recordar para quizás, más tarde, ofrecerle
 la solución de un futuro de trabajo del poema "El mañana efímero". -
 La actitud de Machado nos parece ambigua ya que en su juego poético
 con el tiempo y el espacio el poeta sufre dentro de su mente y den--
 tro de su corazón los impactos de la realidad exterior, y los con--
 vierte, en un laborioso proceso "de abeja" en la miel del verso. Los
 espacios exteriores, el mundo, sufren este proceso de conversión, se
 incorporan entre los espacios interiores, simbólicos, y sólo de esta
 forma los poemas pueden transmitir al lector toda su emoción contenida,
 detenida en el momento preciso de su máxima intensidad. Para Antonio

Machado es difícil presentar un paisaje que no ha hecho suyo antes, descubrirnos lo que sus ojos ven sin que exista una comunión entre el poeta y su contorno. Castilla es un descubrimiento para el poeta y su belleza áspera le impresiona, cree sinceramente en la necesidad de decir las verdades sobre lo triste y lo vulgar de la vida en estos páramos.

La visión del hombre que vive y muere sin dejar huellas en estas tierras es casi esperpéntica, recargada de tinte sombrío.

Pero todos estos poemas están escritos para demostrarse a sí mismo y quizás a los demás su capacidad de salir del laberinto, - estar atento a la vida que le rodea, participar en los problemas que atormentaban a los creadores españoles de aquellos tiempos. Machado hace este intento de objetivizar sus versos con toda buena voluntad, con sinceridad y emoción, pero pensamos que su esfuerzo no dió los resultados esperados.

Ahora, después de haber pasado muchos años desde la aparición de Campos de Castilla, los críticos parece que se inclinan más en favor de los poemas de espacios interiores, de tiempo íntimo. Al mismo tiempo, el éxito de 'Campos de Castilla' y su continuo conocimiento y difusión en todas las capas de la población española, en -- todas las edades, no es siempre la prueba más certera del valor de -- estos versos. El poeta del jardín encantado, el del amor en ausencia, el de la nada, es un poeta que camina en un mundo laberíntico en que el lector tiene acceso con dificultad, un mundo en que se puede uno perder. En cambio el canto a las tierras de Castilla se puede aprender de memoria, el lector lo puede incorporar y hacer suyo porque no hay posibilidad de equivocación en el camino. El poeta respeta los -- senderos trazados llevando consigo fácilmente a todo lector que quiera pasear por la geografía y la historia de España.

Comenta Dámaso Alonso:

"El público, en general, entiende mucho mejor todo arte representativo, donde se den sólidos agarraderos de realidad. No nos extraña nada, pues, que el poeta que ya había adquirido cierto renombre con sus Soledades, tuviera ahora, con este nuevo libro en que se daba una representación de tierras y aún gentes de España, - muy real, aunque penetrada de espíritu, un verdadero éxito. Ese éxito, siempre limitado, a - que puede aspirar, en vida, un poeta español del siglo XX." (4).

Notas

- (1). Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza -- Editorial, 1972, p. 130.
- (2). Antonio Machado, A "Campos de Castilla", apud. Poesías completas, Espasa Calpe, Madrid, 1969, p. 18-19.
- (3). J. M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolásta, Taurus, Ediciones, Madrid, 1973, p. 171-172.
- (4). Dámaso Alonso "Fanales de Antonio Machado" en Cuatro poetas -- españoles, Madrid, Gredos, 1975, p. 145.

27

ANTONIO MACHADO, POETA MODERNO

Búsqueda y huida del tiempo

Los varios intentos de situar a Antonio Machado dentro de su época desde punto de vista humano y estético nos hablan del poeta como "modernista", como "miembro de la generación del 98", como simbolista", como "poeta del pueblo", como "republicano" invistiendo en realidad sólo ciertos aspectos de su vida y obra. Se trata de aquellas vertientes que puedan caracterizar con más facilidad y sobre todo de aquellos aspectos que encuentran cabida dentro de lo que es la vida y la literatura española a comienzos de nuestro siglo. Nos gustaría reivindicar para Machado un título, quizás el más amplio, el más representativo: el de creador moderno. Una vez más acudimos a la opinión de J. M. Aguirre:

"Con toda seguridad, lo dicho hasta ahora no -- será aceptado como "prueba" de que la tan repetida división entre modernismo y 98 es, por lo menos, arbitraria. Las ideas de la crítica en este punto están tan arraigadas que parece inútil intentar siquiera ponerlas en duda. Insistir no significaría más que atacar los molinos de viento, a sabiendas de que son molinos de viento. No obstante, unas serias consideraciones son precisas.

El simbolismo es, cuando menos, un ingrediente muy importante del modernismo. Aquí se mantiene que el simbolismo es la realidad fundamental no sólo del modernismo español, sino de las letras europeas de principios de siglo hasta los años 30. Desconocer este hecho es olvidar el fenómeno general de la vida intelectual europea. Quienes dividen a los poetas españoles en modernistas y del 98 hacen un flaco servicio a la historia de la poesía española en uno de sus más importantes y hermosos momentos. Negar el modernismo de Antonio Machado es algo parecido a lo que sería negar el renacentismo de Garcilaso, aduciendo como prueba el puñado de canciones de tipo cortesano que de él se conservan (e incluso esas canciones, de hecho, tienen que ver con el renacimiento, a pesar de Cristóbal de Castillejo). No hay nombre de primera fila en la lírica europea de la época

que no deba ser conectado con el simbolismo. Desde Mallarmé a T.S. Eliot, pasando por Rilke, Valéry, Ezra Pound y Yeats, incluso Apollinaire, el simbolismo es una realidad que no se puede ignorar. El crítico de Machado, sin embargo, cree que la manera lírica del poeta español se formó como por arte de magia. De un poeta de valor universal, los críticos de Machado parecen haberse conjurado para hacer un poeta limitado a cantar la realidad "objetiva", según algunos de un paisaje determinado, para convertirle en un "jongleur de province", ..." (1).

Todos nosotros, en realidad, estamos viviendo todavía en la época moderna, período histórico que empieza con las grandes revoluciones europeas y que, en el plano estético, coincide, o quizás determina la aparición del romanticismo. En breves palabras podemos caracterizar la época moderna por el gran salto cualitativo -- que se dió en la vida económica y social-política de la mayoría de las naciones, salto que produjo cambios cualitativos a todos los niveles de la vida humana. El cambio de la marcha de la historia -- provoca fuertes rupturas, cambios notables en el desarrollo acelerado y simultáneo de las corrientes estéticas y filosóficas que -- convierten la segunda mitad del siglo pasado y nuestro siglo en un mapa estético sumamente heterogéneo. El gran poeta, Octavio Paz, intentó caracterizar "lo moderno" y la época que le ha formado a él como creador:

" ... la época moderna es la de la aceleración -- del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasan más rápidamente los años y los días, -- sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una -- detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y ahora". (2).

También es verdad que nosotros somos testigos de la agonía, de la muerte de la época moderna, de esta brillante, loca y -- fundamental época de los "ismos", cambiantes, simbióticos, negación y exaltación de la gran disponibilidad creadora del ser humano. Vivimos más que nunca sometidos al cambio, vivimos de prisa, anulando hoy lo que aprendimos ayer, anhelando un futuro que se convierte con demasiada rapidez en pasado, vivimos y creamos más que nunca bajo -- el signo del tiempo. Hablar de "lo moderno", del concepto de modernidad implica tener en cuenta la capacidad homogeneizadora (por una parte) del Tiempo, por otra, nuestra tendencia de heterogeneizar el Tiempo. Se puede ser moderno por pertenecer sencillamente, físicamente a esta época; se puede ser moderno por haber extraído la esencia de nuestra época y haberla representado artísticamente o filosóficamente. También se puede ser moderno sin haber vivido en nuestro tiempo, ser moderno por haber intuido la gran angustia frente al -- Tiempo y al Espacio en sus acepciones físicas y metafísicas que dominan nuestro siglo. También hay que tener en cuenta que nuestro -- juicio de valor está formado en esta época que empieza a acercarse al ocaso y que nuestros sucesores, quizás, impongan otras etiquetas a lo que nosotros consideramos ahora "moderno". También es posible que este mundo loco, el mundo moderno desaparezca con la muerte de este siglo, con nuestra muerte.

La conciencia del Tiempo en sus tres momentos fundamentales determina el Weltanschauung de todas las civilizaciones, y la manera de vivir o contemplar el pasado, el presente y el futuro distingue las épocas entre sí. El tiempo ha sido concebido como un círculo, renovándose a través del rito, manteniéndose siempre el culto -- de un pasado convertido en arquetipo temporal. Las sociedades primitivas vuelven hacia un pasado inmemorial, suma de todos los pasados y origen del mundo. Entre los pueblos primitivos del Mediterráneo, también entre los orientales se ha forjado el mito del eterno retorno que anulaba toda idea de desarrollo, de progreso y funde un futuro conocible, previsible en un pasado común y amplio, capaz de acoger cualquier futuro. Seguimos citando a Octavio Paz:

"Así, tanto por ser un modelo continuamente imitado cuanto porque el rito periódicamente lo actualiza, el pasado defiende a la sociedad del -- cambio. Doble carácter de ese pasado: es un -- tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente. De una y otra manera, el pasado arquetípico escapa al accidente y a la - contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad - y la identidad. Insensible al cambio, es por excepción la norma: las cosas deben pasar tal como - pasaron en ese pasado inmemorial." (3).

Esta concepción del tiempo se matiza más tarde por la inevitable necesidad de encararse a la historia y el pasado, origen y fin del mundo, tiempo inmutable, perfecto, que se para en una zona - atemporal, se empieza a concebir en edades: El tiempo círculo lleva la necesaria regeneración al final de una edad, al final de un ciclo. El futuro llega a ser el fin de todos los tiempos y a la vez - punto de partida, comienzo, pasado primordial, origen. Aparecen los héroes conocedores de su pasado y de su futuro y se abren los grandes espacios míticos. Aparece también el espacio de la muerte, la - nada como una espacialización, un infinito de este pasado atemporal. Evidentemente la monotonía del tiempo giratorio ha creado inquietud y ansias de romper el círculo y así surge el nirvana como negación total del tiempo, un más allá que no es tiempo parado sino espacio sin tiempo. El nirvana es quizás una realidad o la negación de la - realidad más allá del tiempo y del lenguaje que da forma espacial a este tiempo. Afirma Octavio Paz:

"El pasado atemporal del primitivo se temporaliza, encarna y se vuelve tiempo cíclico en las grandes civilizaciones de Oriente y del Mediterráneo; la India disipa los ciclos: son literalmente el sueño de Brahma ... El indio disipó los ciclos; el - cristiano los rompió: todo sucede sólo una vez." (4).

La aparición del cristianismo ha hecho cambiar la concepción sobre el tiempo, ha roto el círculo temporal e implícitamente las representaciones espaciales derivadas de éste. El nacimiento, el paso por la vida, la muerte y la resurrección de Cristo representan una serie finita de momentos únicos, irrepetibles que pueden servir de ejemplo, que se reproducen simbólicamente a través de un rito, pero no volverán a repetirse nunca y en ningún nivel del desarrollo de la humanidad. El círculo se convierte en sendero y en escalera en que cada peldaño representa un momento temporal finito, irrepetible. El hombre cristiano intuye la heterogeneidad del tiempo ya que cada momento es distinto al anterior y también al que -- sigue. Cada vida humana es un recorrido temporal finito, irreversiblemente terminado en la muerte; y más allá de este tiempo histórico al hombre cristiano le espera la eternidad en que se alcanza la homogeneidad temporal, la perfección del tiempo, de cada cosa -- y cada ser que alcanzan su unidad primordial. En este caso, en el camino vital, el presente encierra todo el goce de vivir y toda la angustia ante la muerte. Carpe diem y Memento mori acompañan al -- hombre en su recorrido temporal hacia un espacio perfecto, en que no -- pasa nada, en que el alma se recrea en la contemplación en -- sí. Durante la vida no hay posibilidad de salida del tiempo ni hacia un pasado ni hacia el futuro ya que éste está determinado por el contenido moral de la propia existencia y por consecuencia es -- previsible y no representa un cambio. Finalmente más allá del paraíso/infierno cristiano que representan un futuro, una ilusión -- de cambio; cada vez más se vive con el temor de tener de presenciar la misma muerte de Dios, de tener que renunciar incluso a esta ilusión de futuro. El paso del "aquí" hacia el "allá" puede representar el encuentro con la nada: un vacío, una eternidad de desierto, el caos de lo increado, el silencio y la soledad.

Octavio Paz sintetiza las concepciones sobre el tiempo distintas a las que considera de la época moderna:

"Pasado atemporal del primitivo, tiempo cíclico vacuidad budista, anulación de los contrarios - en brahmán o en la eternidad cristiana: el abanico de las concepciones del tiempo es inmenso, pero toda esta prodigiosa variedad puede reducirse a un principio único. Todos estos arquetipos, por más distintos que sean, tienen en común lo siguiente: son tentativas por anular, o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí mismo siempre ... Nuestra época rompe bruscamente con todas estas maneras de pensar". (5).

El hombre moderno (que evidentemente puede coincidir y - de hecho coincide en parte con el hombre cristiano) desecha lo pasado, rompe con lo que fué, vive de prisa el momento presente proyectando todas sus ilusiones y toda su capacidad creativa hacia el -- futuro. Este momento implica la heterogeneidad temporal, la pluralidad y la sucesión, la evolución, la revolución y el salto, el - cambio cualitativo, la innovación y la anarquía.

Manteniendo la angustia vital, el temor ante la muerte, - ante lo desconocido y percibiendo como herencia la tradición cristiana, el escalofrío ante la posible muerte de Dios, de los dioses, el hombre moderno recorre su tramo de vida, se sumerge en su tiempo histórico de prisa, ansioso de acumular una cantidad de vivencias - mayor, dispuesto a bucear en lo que llamamos el tiempo del subconsciente, de la memoria.

El hombre moderno es el que abre las puertas del tiempo, en su intento de acercarse al futuro, un futuro que, día tras día, se presenta más lejano y que representa también un ideal de cambio, de progreso, de algo mejor. El correr hacia lo futuro representa, -- por un lado, la necesidad de conocer y superar el tiempo histórico; por otro lado, una necesidad de romper el presente, de quebrantar -

el "hoy". Esto se produce bien por el cambio incesante, bien por la dilatación del presente, por el descubrimiento de las dimensiones insospechadas y profundas del "hoy" como forma de soñar el futuro.

Hablando del pleno conocimiento del tiempo histórico nos encontramos también con "el compromiso con la historia" y con el -- concepto de revolución que se manifiesta primordialmente en el cambio económico y socio-político. También en el terreno cultural este cambio apunta a un futuro ideal.

El hombre moderno toma conciencia de que el futuro, momento temporal característico, ideal, tiende a eternizarse, a estancarse. El futuro del hombre moderno llega a ser la proyección del -- tiempo sucesivo y, a la vez, su negación. Nos encontramos o bien -- con un futuro nunca alcanzable ya que está sometido a una continua renovación, o bien con un futuro en que el tiempo histórico desaparece, un futuro muy semejante a la nada, exento de tiempo.

La época moderna ha hecho una crítica apasionada de las -- concepciones anteriores sobre el tiempo, y se halla sumergida en la tremenda angustia de no encontrar "el tiempo" en su futuro. Esto le obliga a situarse en la misma línea que las concepciones criticadas.

La contradicción entre su afán crítico y la realidad de -- su marcha, de su enfoque temporal se da a todos los niveles de la -- vida humana. Lo que nos interesa son las manifestaciones de esta -- contradicción en lo que concierne la creación artística, ya que ésta se desarrolla en dos tendencias en pugna: --por un lado, la tendencia crítica hacia la tradición, tendencia que abarca en realidad algunas veces la exaltación de la tradición misma, por otra parte la tendencia de erigirse en crítica de sí misma. La creación artística moderna se autoexalta y se critica a la vez, en esta unidad de los -- contrarios que teóricamente produce saltos cualitativos.

La modernidad como rasgo, como característica creadora - encierra dentro de sí misma un afán de autodestrucción que puede - llevar al compromiso arte-sociedad, a la vuelta hacia el pasado, a la nada y al suicidio artístico, o al salto, a la elevación de la obra por encima del tiempo histórico.

Ahora, más que nunca el hombre moderno sufre - lo heterogéneo del tiempo, crea varios tiempos para representarse varias salidas del tiempo histórico y del tiempo universal. El concepto de tiempo interior usado con asiduidad por los filósofos y los creadores de nuestro siglo intenta detener la marcha loca del tiempo histórico, aprisionándolo en los recovecos secretos, en las zonas íntimas del ser humano que ya no tiene ojos para el futuro, que intenta eludir el presente y retornar hacia el pasado.

Por un lado, tenemos un intenso deseo de acercarnos al - momento aún no vivido; por otro, cada vez más las representaciones temporales se estancan en espacios que no pertenecen - a la intuición de un mundo real, futuro. Dentro de la modernidad - se habla cada vez más de la tradición, del retorno, del arquetipo y del mito. Esta tendencia está, a la vez, en pugna con la fuga - hacia lo futuro que ha hecho las delicias del mundo loco de los -- primeros años de nuestro siglo, el mundo del automóvil y del avión del charleston y de los "ismos".

Desde el punto de vista artístico, la época moderna, como cada época del desarrollo de la humanidad, tiene sus características, quizás muy contradictorias. Desde el punto de vista temporal, la creación se quiere y se ve sometida al tiempo histórico con su necesario compromiso existencial, y a la vez, rechaza el instante portador de futuro que es fruto de este tiempo histórico, rehuyendolo, negándolo.

El hombre moderno intenta superar su muerte, reemplazar el temor y la angustia por un ideal de bien colectivo, superar su condición de individuo solo y mortal, a través de la inculcación de la idea de generación y del espíritu social.

El artista comprometido con su época, es aquel que vive plenamente el presente, siempre atento hacia lo futuro, dedicando su tramo vital existencial al futuro de la humanidad.

Junto a esta figura muy característica de nuestra época nos encontramos con el creador dominado por la angustia, el creador conciente de la marcha acelerada de la historia, pero incapaz de dejarse aplastar en su individualidad por la tendencia homogeneizadora de esta marcha. Hay artistas que se comprometen con el futuro, ya que el presente apenas se percibe; y artistas, asimismo que intentan mantenerse en un presente, asociando siempre lo futuro -- con la muerte. Hay algunos que viven de prisa, recibiendo de lleno los impactos exteriores, y hay otros que convierten el tiempo en espacio construyendo las secretas galerías de "otro mundo" diferente del tiempo histórico.

No queremos inclinar la balanza en favor de ninguna de las tendencias. Nos parece interesante seguir de nuevo el comentario de Octavio Paz:

"Intenté definir a la edad moderna como una edad crítica, nacida de una negación. La negación crítica abarca también el arte y a la literatura: los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. La literatura conquistó su autonomía: lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores. En la esfera de la literatura la modernidad se expresó como culto al "objeto" literario: poema, novela, drama. La tendencia se inicia en el Renacimiento y se acentúa en el siglo XVII, pero sólo hasta la edad moderna los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema

es construir una realidad aparte y autosuficiente. Se introducen así la noción de la crítica -- "dentro" de la creación poética. Nada más natural, en apariencia: la literatura moderna, según corresponde a una edad crítica, es una literatura crítica. Pero se trata de una modernidad que, vista de cerca, resulta paradójica: en muchas de sus obras más violentas y características -pienso en esta tradición que va de los románticos a los surrealistas- la literatura moderna es una apasionada negación de la modernidad: en otra de sus tendencias más persistentes y que abraza a la novela tanto como a la poesía lírica pienso ahora en esta tradición que culmina en un Mallarmé y en un Joyce- nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma. Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores: crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura se niega y, al negarse se afirma -confirma su modernidad." (6).

Esta estructura fundamentalmente contradictoria, la marcha misma de la historia moderna, sorprendentemente antagónica, -- realizándose por saltos y rupturas, implica el desarrollo del sentimiento, de la pasión y finalmente eleva el deseo de estabilidad por un retorno hacia la naturaleza. La reintegración en el mundo estable de las plantas, aguas y montañas, la vuelta hacia el mar, características del momento prerromántico y romántico, determinan el retorno hacia los cambios cíclicos y finalmente hacia un tiempo anterior al tiempo histórico, un tiempo sin saltos, homogéneo.

Analogía e ironía

A comienzos del siglo pasado la literatura naciente estaba descubriendo la nostalgia de un tiempo original, de un hombre reconciliado con la naturaleza, creador de un espacio edénico, natural y sencillo. La edad de oro, el mundo de los mitos y de los héroes se puede encontrar o bien por un retorno o bien por una proyección hacia el futuro. El mundo sin clases, el mundo sin propiedad privada es una copia futura, un sueño de una humanidad que tiende a realizar analogías, a reconstruir mitos y al mismo tiempo a destruir

los con este afán de negar, criticar y encerrar todo en el círculo de la muerte, que la caracteriza. Algunas veces, disgustados por las vertientes del tiempo histórico los creadores modernos, intuitivos la salida hacia los ritmos cíclicos de la naturaleza, se detienen, intentan ampliar su mirada y descubren la capacidad de vivencia en otros tiempos, en otros espacios que los que determina el tiempo real.

La época moderna se pone bajo el signo de la imaginación. El yo despierto hacia la naturaleza, la sensibilidad que tiende a sumergirse en la contemplación de cada elemento espacial en sí, sin necesidad de compararlo o de considerarlo como decorado, abre la puerta de la creación poética moderna en que se ponen en evidencia dos movimientos internos complementarios: la angustia y la atracción de la nada, por un lado, por otro, el eterno retorno hacia un tiempo sin fechas, hacia un espacio perfecto. El futuro de las utopías revolucionarias se convierte en el tiempo de antes de nuestro tiempo, el de la vida que se recuerda en los retazos de la memoria, de "aquella vida" que fue la infancia en la mayoría de los casos.

El progreso de las ciencias, el afán positivista y el análisis de la marcha del mundo desde el punto de vista histórica, todos ellos elementos importantísimos del siglo pasado, han provocado cambios importantes en la estructura social, rupturas, revoluciones y a la vez una reacción contraria. Nuestro mundo, la época moderna, se ha empeñado en desmitificar y analizar toda actividad humana, creando de este modo nuevos mitos; mientras que la reacción contraria se ha dejado notar por la firme tendencia de volver hacia el mundo mítico, hacia el tiempo sagrado. Cada vez más el creador moderno rechaza lo profano, anhelando el retorno que permite el libre desarrollo de la imaginación poética, creadora de mundos míticos, o evocadora de "aquellos" mundos.

Estamos viviendo la sonrisa irónica del creador ante el mundo y, a la vez, la mirada nostálgica hacia otro mundo pasado. El creador está oscilando entre el camino destructor de la ironía y el de la enajenación, el de la búsqueda de un mundo imaginario, que ya no puede encontrarse en el momento presente. El hombre moderno, anhelante de futuro en los comienzos de esta época, va desen gañándose poco a poco; y al intento de vivir el instante se le su ma la fundamental angustia frente a la nada.

El poeta moderno, lejos ya de desear "estar en" la reali dad, huye a través del espejo -hacia "el país de las maravillas" - que se nos presenta bajo su forma onírica o grotesca. Nos encontra mos con una perpetua evasión de la realidad, del tiempo histórico, evasión que eleva mundos forjados por la imaginación, mundos interiores, míticos, mundos fuera del tiempo, creados a través de la - analogía con el espacio sagrado o a través de la visión irónica, - destructora que intuye en el último límite de la experiencia gro--tesca, la nada.

La huida del momento presente desarrolla dos vertientes - aparentemente de signos contrarios. En realidad se trata de nuevo de dos movimientos circulares que tienen el mismo eje: la muerte. - Desde el punto de vista estético asistimos a una vertiginosa apar ición de sistemas y tendencias creativas que, consideradas sólo bajo el aspecto histórico, parecen representar etapas distintas, parecen obedecer a la esencial heterogeneidad que caracteriza nuestro --- tiempo:

"Para todos los fundadores -Wordsworth, Colerid--ge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval - -la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Pa-
labra del principio: la palabra de fundación. Pe-
ro también palabra de desintegración: ruptura de
la analogía por la ironía, por la conciencia de la
historia que es la conciencia de la muerte." (7).

La palabra poética como espacio

Las palabras de Octavio Paz confirman, creemos, nuestro - camino, nuestras intuiciones respecto a la obra poética de Antonio Machado y nos incitan, ahora, al final, a demostrar con toda claridad la intensa modernidad de su creación, y su plena integración en la fila de grandes poetas modernos cuyo comienzo propone Octavio Paz - en sus palabras citadas. Más allá de las estrechas etiquetas ofreci- das por las historias de las literaturas hay una angustia existen- cial frente a la muerte y al tiempo que, en el plano creativo, produ- ce estas dos alternativas: la de la analogía con un pasado feliz, la recuperación de un tiempo y espacio perdidos, y la mordaz ironía que se opone y asume el correr del tiempo histórico, el peso de cada -- instante que nunca volverá a repetirse.

Desde siempre el hombre ha vivido preguntándose sobre el tiempo y en el tiempo, y creemos que a los niveles de creación artís- tica, la vivencia temporal se convierte en formas espaciales. El -- tiempo es el elemento que desencadena y alimenta la voz del creador y ésta viene al encuentro de su "complementario", digamos al encuen- tro del 'otro', convirtiendo el tiempo en formas, en espacio artís- tico. El proceso aparece con más claridad y ha sido más estudiado - en la novela (7) pero pensamos que la capacidad de espacializar el tiempo es propia de todo creador moderno y que la iluminación de -- los espacios poéticos puede romper muchos de los clichés acerca de la poesía moderna.

La estructuración de la obra machadiana en tres espacios - líricos: el de la infancia, el del amor y el de la muerte nos indi- can con certeza su lucha con el tiempo; mientras que la existencia - de los poemas de 'Campos de Castilla' nos ofrece la alternativa del poeta en la historia.

Antonio Machado fluctua entre la analogía y la ironía; es el poeta de los "patios sevillanos", el creador de los apócrifos y el contemplador de la miseria de Castilla y en todas sus hipóstasis -- aparece como un hombre moderno y como artista que se puede situar en la pleyade de grandes poetas modernos. Así nos olvidamos de las restringidas e históricas etiquetas de "modernista", "simbolista", noventayochista" por una parte, y por otra, de la de "poeta del pueblo".

Los poetas románticos ingleses y alemanes (Blacke, Wordsworth, Novalis) encaminan su imaginación hacia la recuperación del espacio de la infancia, intentando a través del retorno, del eterno retorno, crear un mundo poético -un espacio lírico semejante al sagrado, al espacio sin tiempo de la inocencia.

Después, el poeta que marca con fuerza el camino de la -- poesía moderna, desplegando en sus versos tanto la vertiente analógica, como la irónica es Baudelaire que además se convierte en crítico de su labor y en crítico y traductor de la labor poética ajena. El poeta francés hizo de la analogía, de la famosa "correspondence" el centro, el eje de su poesía. Se define como artista moderno intentando explicar la permanente tensión entre su destino temporal, su agonía espiritual como cristiano, y su creencia en la magnitud -- única de la imaginación artística, su necesidad de desprenderse de su historia para encontrar su ser en la eternidad de la palabra, la única forma espacial que encierra tiempo y rechaza lo temporal. Las direcciones que señala Hugo Friedrich (9) para el desarrollo de la lírica moderna empiezan a perfilarse a partir de la aparición -- de Les fleurs du mal . Estas tendencias se observan todavía más -- al analizar con la perspectiva de nuestro tiempo, los escritos en -- prosa sobre el arte romántico, sobre la música, las traducciones de E.A.Poe. Baudelaire es, quizás, el primer poeta consciente de la -- ruptura fundamental entre el ser humano y su destino histórico; el poeta consciente de la ruptura angustiosa entre el creador y la palabra lírica.

Desde aquel momento toda la vivencia íntima se convierte en palabra, se espacializa y pierde el valor temporal. En Baudelaire como después en la brillante fila artística que le siguió (Rimbaud, Mallarmé, T.S. Eliot, Ungaretti, Kavafis ...) notamos el resultado de esta ruptura como una fuerza, como una tensión estética, encerrada sólo y únicamente en la palabra.

Aparentemente poeta de su época Baudelaire es, como todo gran creador, un cantante del tiempo hacia la nada. Hugo Friedrich afirma:

"El ideal vacío deriva del Romanticismo, pero él lo dinamiza y lo convierte en una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba, empuja también hacia abajo al hombre que está en tensión ... En la cumbre del ideal baudelaireano se halla, pues el concepto de la muerte, totalmente negativo y falto de contenido." (10).

El poeta ante la nada. La metáfora

El tema de la muerte en su sentido general, la muerte del "todo", la muerte convertida en un espacio hacia el cual dirigimos nuestro camino temporal representa uno de los aspectos fundamentales de la obra de Baudelaire y la vertiente más interesante de la poesía moderna. Pero junto al espacio de la nada encontramos "la palabra poética" y su fuerza misteriosa que le hacen meditar al poeta. Con él la palabra se desprende de su contenido inmediato, actuando libremente como impulsora y como receptora de la imaginación lírica, cuya misión es de convertir la realidad en otro "espacio", acercarla a lo mítico, a lo sagrado. La imaginación lírica se sirve del sueño, del buceo en las zonas oscuras del subconciente, del tiempo de la memoria para crear sus laberintos, sus espacios, para realizar la analogía con la realidad en otro plano, dominado por el espejo y por la palabra. Continúa Friedrich:

"El concepto de deformación aparece a menudo en Baudelaire y cada vez se le da un sentido afirmativo. En la deformación impera el poder del espíritu. Lo que nazca como "un mundo nuevo" a partir de esta destrucción ya no podrá ser un mundo ordenado realísticamente. Será una imagen irreal - que ya no se dejará regir por las leyes normales de la realidad" (11).

Esta deformación, la promoción de la "estética de lo feo" le empujan a Baudelaire, como a cualquiera de los poetas más cercanos a nosotros, a enfrentarse con el espejo que obliga al empleo -- de la metáfora para acercarnos los dos mundos; uno real, otro imaginario. El lector está sometido a la prueba del espejo, a la prueba de la analogía y de la metáfora para no encontrarse solo, ajeno -- entre dos mundos hostiles, entre elementos heterogéneos que gracias a un "como" explícito o no, cobra su lógica. El espejo que deforma nos acerca a uno u otro de estos mundos; es, desde luego, el umbral entre un espacio y otro y es un espacio en sí.

El creador moderno y quizás Baudelaire primero, nos habla de las correspondencias, ofreciéndonos también, el gran espejo para descubrirnos, para intentar ver con la imaginación lo que hay en -- sus aguas y quizás más allá de la superficie. El poeta ofrece el espejo sobrecoigido e irónico a la vez ya que las aguas plateadas representan la unificación en un espacio-umbral de los dos tiempos, el del instante y el pasado y quizás el que vendrá, del futuro y de la nada. El mundo analógico de Baudelaire es el mundo de su famoso soneto: "Correspondances":

"La nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles; -
L'homme y passe à travers des forêts de symboles.
Qui l'observent avec des regards familiers".

El paisaje confuso de la naturaleza real, tangible, susceptible de cambio temporal se nos presenta en el espejo, convirtiéndose

en aquel maravilloso bosque de símbolos sinestésicos que es la obra de arte. Lentamente nos olvidamos de la realidad en sí, del tiempo histórico, para caminar a través del espacio poético sin tiempo, el espacio de la infancia, del instante de amor, de la nada. En nuestro comentario nos sigue acompañando. Octavio Paz:

"Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan - ... La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada y -roída- por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, - la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad" - (12).

Evidentemente todos los esfuerzos de crear a través de la metáfora-espejo espacios sin tiempo, el "eterno retorno" al espacio sagrado tienen como eje, como meta también el vacío, la nada, el espacio sin tiempo. Los demás círculos espaciales son concéntricos - a este círculo primordial que tiende a disolver el tiempo, a aniquilarlo sin ofrecer otra eternidad que la de la palabra poética.

El tiempo cíclico, circular engendra la analogía con sus correspondientes espacios, mientras que el tiempo histórico, hecho de cada instante único, el tiempo de lo sucesivo e irrepetible nos ofrece la alternativa de la ironía como consecuencia y conciencia del -- destino histórico.

La analogía nos acerca al mito mientras que la ironía nos obliga a estar comprometidos con el "hoy" y el "aquí".

Octavio Paz, poeta y crítico -debatiéndose entre las dos- alternativas comenta:

"La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. - La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esta escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico: La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal." (13).

Desde Baudelaire, el poeta moderno se encuentra delante de estas dos alternativas: la de huir del tiempo histórico construyendo espacios, y la de asumir la historia, destruyendo o deformando el mundo en que vive. Las dos alternativas representan las dos caras del espejo: la que embellece y la que deforma. Y las dos alternativas operan a través de la imaginación creadora. La inquietud, la angustia, tanto de los que siguen un camino, como de los que eligieron el otro, significa el acercamiento a la muerte, al vacío o al futuro. El universo concebido como un gran bosque de símbolos, el universo sagrado, mítico se disuelve en la nada, en el vacío, en la sombra y el silencio.

Lo mismo pasa con el mundo del futuro, ya que el hombre histórico tiene que someterse a su tiempo. El poeta moderno está en el borde del tiempo mirando hacia la nada, intuyéndola e intentando imaginarla como eje y culminación de los espacios poéticos.

Mallarmé enfrenta la Nada a la Obra intentando resolver la dicotomía entre la analogía y la ironía. Anhela realizar el gran libro que sea a la vez el doble del universo y su anulación. Las intenciones del poeta francés parece que han llegado al límite; la potencialidad del lenguaje remite al lector al silencio y a la

ausencia. Mallarmé no deja ninguna descendencia literaria no es maestro de ningún otro poeta aunque hay muchos que le han considerado como tal. Él es el poeta en sí llegado al final del camino, asomado a la nada y decidido a callar.

El siglo XX es desde el punto de vista estético, una continuación de "lo moderno" vislumbrado y afirmado desde la segunda mitad del siglo anterior. Los grandes poetas de nuestra época no -- rompen con la tradición moderna de sus predecesores sino todo lo contrario, llevan más lejos el pensamiento filosófico y poético de un Baudelaire, Poe, Rimbaud o Mallarmé.

El fragmentarismo histórico literario nos enseña que el simbolismo se opone al parnasianismo, que el modernismo hispano ha sido una síntesis de las dos corrientes francesas, que la generación del 98 se opuso con fuerza a la "languidez modernista", y finalmente que la generación del 27, en España, llevó la batalla de la "poesía pura" negando todo contenido histórico a la palabra poética. A pesar de las pequeñas diferencias históricas, diferencias explicables precisamente por la existencia de este tiempo histórico, del instante -- que se sucede pero ya no se repite jamás, la poesía moderna se puede caracterizar, en su totalidad, por la aguda preocupación por el Tiempo.

La libertad a través del lenguaje poético

El poeta moderno sufre su destino temporal, sufre la angustia de la muerte como único fin de su tiempo, presiente la eternidad como un espacio vacío, y anhela el retorno hacia un mundo feliz. A la vez existe también la postura destructora, el intento de crear el futuro dentro del presente, la ruptura revolucionaria que proyecta -- al creador hacia la utopía, espacio bastante idéntico al del mundo del "illo tempore".

Los poetas de nuestro siglo, angustiados por la necesidad de vivir en el tiempo, angustiados por su condición de mortales sin salvación, oponen al tiempo lineal, homogéneo, al tiempo del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía que se desarrolla en espiral a través de los recovecos de la memoria y de la magia, o el tiempo hueco de la conciencia irónica. La imaginación creadora se expresa a través de la palabra poética con todas sus posibilidades; nos encontramos con la poesía convertida en espacio poético, nos encontramos con estructuras edificadas a través de un lenguaje pasado por las aguas mágicas del espejo. La realidad inmediata sometida al paso del tiempo homogéneo se aleja cada vez más de la mente del poeta; éste opera con una realidad concentrada en la memoria, rescatada de una manera heterogénea y vuelta a vivir por el "eterno retorno" o por el rito, por la palabra mágica. El poeta descubre múltiples posibilidades de evasión de "su tiempo" y una de las más preciadas es la sugestión de la palabra. El poder oculto del lenguaje desencadena la imaginación creadora y construye espacios de símbolos. Nos encontramos con el artista que trabaja algunas veces sólo y únicamente por medio de la palabra que encierra tiempo y libera tiempo. El valor del lenguaje poético alcanza cuotas muy altas, se convierte a veces en meta fundamental de la labor creadora, provocando vértigos y anunciando el vacío y el silencio ante los cuales se detuvo Mallarmé.

Hugo Friedrich intenta caracterizar la poesía moderna:

"Se trata de la polaridad general de la poesía moderna, de la tensión que existe en casi todos los líricos entre fuerzas cerebrales y fuerzas arcaicas. Por otra parte, las numerosas coincidencias entre aquellos tipos extremos derrotan constantemente su unidad de estructura, por encima de los partidos a que cada uno de ellos pertenece. La poesía intelectual coincide -- con la alógica en cuanto huye, como ella, de la actitud del hombre medio, rechaza la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia a la inteligibilidad limitada, sustituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo, cuyos contenidos se

mantienen sólo gracias a su lenguaje, a lo ilimi-
tado de su fantasía a su irreal juego de ensueños y
no porque reproduzcan el mundo o expresen unos sen-
timientos." (14).

Las palabras del investigador alemán nos permiten unir ba-
jo el mismo estandarte a poetas aparentemente tan diferentes como --
Valéry y Rilke, Paul Eluard y T.S. Eliot, Ungaretti y Machado, Juan -
Ramón Jiménez y C. Benn, Esenin y Ezra Pound. Exaltando el poder --
del intelecto y de la palabra brillante o la fuerza arrolladora de -
la fantasía, del ensueño y de la magia, los poetas sufren la angustia
de la muerte y del tiempo histórico. Son creadores de espacios poéti-
cos que encierran su fuerte deseo de permanencia en el tiempo, su --
deseo de salvarse, de alcanzar la eternidad. La creación de la Obra
representa la cara opuesta a la Muerte definitiva. Los poetas se --
enfrentan con la oposición entre el tiempo heterogéneo y el tiempo -
homogeneo, entre la palabra poética y la historia. El instante del -
poema, el echar al espacio una estructura de palabras, encierra todo
el tiempo anterior y futuro, pero se encuentra necesariamente dentro
de la historia. El mayor deseo del poeta moderno es poder realizar -
la Obra que este dentro y fuera de la historia al mismo tiempo. Y --
este deseo representa la clave de la creación de Antonio Machado.

Antonio Machado poeta moderno

La comparación de los poemas del poeta sevillano con los de
un Rimbaud o Mallarmé pueden plantear serias dudas ya que se conoce -
bien la declarada aversión de Machado para tal tipo de poesía.

Hay fragmentos de prosa en que el poeta se manifiesta clara-
mente en contra de la "poesía pura", en contra del hermetismo que tie-
ne hondas raíces en la creación española y francesa. Muchas veces las
opiniones del poeta que intenta hacer crítica literaria contradicen -
el contenido de la obra.

En el caso de Machado se trata de dos facetas distintas, de dos caminos, de dos personalidades que moran dentro del ser humano. El poeta responde a las preguntas y sufre las angustias de su tiempo expresándolas en su creación. Muchas veces la palabra poética le conduce por ciertos senderos tortuosos, a través de un laberinto de espejos hacia mundos insospechados.

Antonio Machado se nos presenta como un poeta fácil, al -- alcance de la mano de cualquiera, como un poeta del pueblo y para el pueblo, en comparación con el frío e intenso Baudelaire, con el visionario Rimbaud, con el silencioso Mallarmé. Aparentemente el desierto poblado por la palabra de Eliot, la nada asumida y deseada -- por Juan Ramón Jiménez distan mucho de la sencillez del recuerdo del poeta sevillano. Por otra parte éste expresa su "credo" artístico de una manera explícita dándonos la clave de sus poemas.

El mismo y después la larga serie de investigadores nos dicen que en sus poemas hay amor y naturaleza, protesta, -- muerte y angustia, todo al alcance de la mano.

Pasados ya los años, ahora, cuando nuestra mirada contempla con curiosidad y anhelo el fin de este siglo y de este milenio, enfocamos las opiniones del poeta desde otra perspectiva. Creemos que sólo la lectura de sus versos puede darnos la clave de su pensamiento poético. En su prosa de corte estético don Antonio ha sido hombre de su tiempo y ha expresado con claridad lo que pensaba sobre la creación artística. Sus palabras se convierten hoy, para nosotros, en un documento literario destinado a expresar junto a la poesía en sí, la esencial dicotomía que opera en el ser humano dedicado a la creación. Las opiniones de Machado sobre Lope y Calderón como también sobre sus contemporáneos no dejan de ser unas palabras subjetivas sometidas al tiempo histórico de un ser histórico.

Igual suerte corren nuestras opiniones sobre la poesía de Machado. El tiempo las confirmará o no mientras nosotros no dejamos de ser críticos subjetivos, atentos a la moda, a las intuiciones -- propias, a las pasiones. La obra del poeta se levanta ~~inalterable~~

Machado llega a salirse del tiempo lineal -acercándose a la eternidad y a la nada a la vez, confirmando la tendencia hacia la -- analogía y hacia la ironía que según Octavio Paz caracterizan la poesía moderna. De una manera consciente o no, el poeta intenta en sus -- versos, construir un universo que este fuera de la sucesión, un universo en que el tiempo tenga otra forma que la lineal, marcada por -- el reloj. Este universo parece real pero no es el universo de la realidad objetiva; está construido por espacios clave, por los espacios fundamentales hacia los cuales se desborda la imaginación poética. -- Machado se sirve del tiempo, de la maravillosa facultad humana de -- evasión del tiempo, del recuerdo, de la memoria, de lo que podemos -- llamar la capacidad de oponer al tiempo homogéneo uno no homogéneo. Hace de su juego con el tiempo el eje para la creación de un mundo -- que es el de los recuerdos y de los sueños, del amor, de la nada. -- Este mundo círculo, que incorpora los demás círculos concéntricos, -- utiliza el espejo como centro giratorio acumulador de imágenes que -- retienen y devuelven el tiempo. Los espacios poéticos machadianos -- son una analogía, una gran metáfora de las vivencias, de las angustias de la vida del ser humano y son también un reflejo del deseo -- oculto de volver al tiempo del origen, de retornar hacia un mundo místico exento de tiempo.

El espacio de la infancia refleja plenamente la necesidad del poeta de salir del incesante "tic-tac", de bucear hacia los laberintos de sueños, hacia el círculo encantado del limonero y de la -- fuente.

El espacio del amor es el espacio del presente, del instante, del ahora. Se nos presenta como un momento eterno y su valor -- existencial es idéntico al de la infancia. Difiere sólo la intensidad

de la palabra poética.

El último círculo, el último espacio es el de la muerte, de la nada, Es un espacio construido a través del recuerdo del subconsciente, espacio análogo al de la preinfancia, del seno materno.

Por otra parte Machado se asoma a la nada y a la soledad - a través de la ironía, creando a Abel Martín y a Juan de Mairena como dos voces suyas ante el abismo. La nada es un deseo, es una inquietud y la creación de la obra impide al poeta sumergirse en el vacío, le confiere una eternidad que es la de la "palabra en el tiempo".

El espacio del origen, el del amor y el de la muerte representan la construcción de un mundo poético opuesto al tiempo histórico, un mundo poético en que el ayer, el hoy y el mañana se representan por tres espacios en rotación alrededor del espejo-ojo. Estos se confunden en una gran esfera en un movimiento eterno, fuera de la existencia física del poeta. Los espacios machadianos se componen de símbolos, son estructuras poéticas en que la palabra adquiere varios significados, adquiere hondura y conocimiento del tiempo en sí.

Nuestro trabajo ha sido un caminar por los espacios machadianos en búsqueda de este "tiempo" tantas veces mencionado, tan analizado, tan manoseado por toda una exégesis anterior. Nos hemos encontrado con que este "tiempo" sirve para construir un mundo que carece de "tiempo", que la conciencia del correr del tiempo, de la muerte empuja al ser humano a inventar las eternidades, a imaginar un futuro seguro.

El hombre y el creador desean escapar de la muerte, de su propia muerte, desean salirse de su destino histórico. El hombre, -- el hombre que somos cada uno de nosotros va, paso a paso, hacia su muerte sin posibilidad de escape, mientras que el creador se encierra en sus espacios sagrados en que se reconcilia el principio con el fin, el pasado con el instante y el futuro, en una vuelta al ori-

gen- en la creación de un mundo analógico al mundo mítico sagrado. La palabra poética y la imaginación creadora son el camino y el -- instrumento para alcanzar la eternidad en la creación.

Por otra parte la angustia mortal, la conciencia del vacío desencadena la necesidad de defensa irónica, la necesidad de encontrar en la deformación, en la "otra" cara que muestra el espejo una salida. Ante el destino, ante la historia nos encontramos con la mueca grotesca o con la sonrisa irónica.

La analogía está construyendo un universo, un universo de símbolos, una estructura coherente para el que posee la clave de las correspondencias que se establecen; mientras que la ironía representa el reverso de la palabra poética, la aniquilación de los espacios de símbolos, es una negación, quizás la nada.

Machado se debate entre el reverso y el anverso del espejo, de la palabra poética, siempre huyendo del tiempo histórico. El único momento en que intenta reflejar la realidad de los Campos de Castilla nos aparece ahora, pasado medio siglo, como un instante entre tantos, en el tiempo lineal del poeta y de su Castilla.

El comentario de Octavio Paz nos ayuda una vez más a encontrar el lugar de Antonio Machado dentro de la época moderna:

"La historia de las revoluciones poéticas de la edad moderna, ha sido la del diálogo entre analogía e ironía. La primera negó a la modernidad; la segunda negó a la analogía. La poesía moderna ha sido la crítica del mundo moderno tanto como la crítica de sí misma. Una crítica que se resuelve en imagen: de Hölderlin a Mallarmé la poesía construye transparentes monumentos de su propia caída. Ironía y analogía, lo bizarro y la imagen, son momentos de la rotación de los signos." (15).

Hasta ahora hemos intentado, mediante las "correspondencias", acercar la obra de Machado a la de otros grandes poetas modernos, demostrar que se le puede comparar no sólo con Verlaine, como se ha venido haciendo, sino también, inesperadamente, con Mallarmé o con Eliot. Todos ellos son poetas que huyen del tiempo, en un retorno hacia un tiempo eterno, en un anhelo de la nada.

Pero volvemos de nuevo al hecho de que los versos de Machado se leen y se comprenden mientras que Mallarmé necesita una lectura de adiestrado.

La palabra poética y el lector

Interviene un factor nuevo, interviene la lectura que tiene carácter histórico. El universo poético, esta permanencia del texto - se hace permeable en mayor o menor medida al lector. Un soneto de Machado y uno de Mallarmé tienen la misma estructura formal y se analizan desde el punto de vista formal de manera igual, pero cada uno de los sonetos es único e irrepetible. Así pues la obra poética es semejante a cada momento único e irrepetible en el correr del tiempo histórico. Cada texto, cada estructura poética encierra en sí un tiempo, está hecho de "palabras en el tiempo" y a la vez de "palabras para todos los tiempos".

El valor de la poesía reside quizás en el cumplimiento de esta regla: estar en la historia y ser ahistórica. La regla rige también en el lector que tiene igualmente su propio destino de ser para la muerte.

El texto del poema es siempre el mismo pero cada lectura es distinta, y cada lectura representa una experiencia que niega a la historia, confirma la permanencia y la realza, preparándola para insertarla de nuevo dentro del tiempo. Leemos los poemas de cualquier poeta, de cualquier época y la lectura representa algo más que comprensión, representa caminar por un mundo imaginario, representa --

apropiarnos este mundo, hacerlo nuestro, devolverlo al tiempo histórico. Hay poetas que no resisten a la prueba de encerrar tiempo, -- estar fuera del tiempo y poder ser devueltos al tiempo.

Antonio Machado es un poeta que nos ha dejado una obra histórica y a histórica a la vez, una obra de gran poeta moderno.

Ahora, al final de nuestro camino, volvemos a uno de los problemas más agudos y más controvertidos: el problema del lenguaje poético; la envoltura y el impulso de la creación. En el caso de Machado la palabra poética, profunda y sencilla es el soporte de su pensamiento poético y quizás la que determina el proceso de creación. No sabemos si la estructura de un poema moderno se puede pensar de ante mano, o bien si la palabra, la primera palabra que el poeta pone en el papel no desencadena el flujo lírico y lo ordena según reglas que no están al alcance del crítico. El proceso de creación es un misterio y un rito y nuestro papel es de espectador lúcido o de participante del rito. La lectura de un poema nos ofrece la estructura poética como un esqueleto de un universo mítico o irónico- universo presentado a través de la lectura y comprendido en cada momento histórico y por cada uno de nosotros de manera distinta. El mensaje de la obra poética no existe fuera de esta obra, ni tampoco el deseo de inculcar al verso un sentido puede realizarse por un acto volitivo. El pensamiento poético rige y se somete al lenguaje, a la palabra.

Evidentemente nuestro camino a través del mundo imaginario machadiano, ha sido un camino entre los símbolos que forman los principales ejes de la estructura poética. Pero no creemos que este mundo laberíntico interesa sólo a nivel de lenguaje, sólo por las relaciones que existen entre una y otra palabra en el enjambre sintáctico de la estructura. Analizar la obra de este poeta ha significado para nosotros intentar ver como la angustia del tiempo y la necesidad de eternidad, raíces fundamentales de todo ser humano, en todas las épocas, cuajan en un lenguaje que es distinto del científico y -

filosófico.

El Tiempo y el Espacio representan nuestra vida, y el -- arte, en lo más hondo de su existencia, intenta realizar, descubrir y armonizar el tiempo y el espacio, anular la muerte.

Valorar una obra de arte, valorar un poema o toda la obra de un poeta significa encontrar el punto en que el tiempo y el espacio se funden en un presente, histórico o ahistórico a la vez, en un presente eterno y creador a la vez, un presente en que convergen los tiempos y los espacios de la realidad y de la imaginación. La palabra poética es este presente ideal para todos los poetas en todos los tiempos y la forma de expresión puede ser sencilla, evocadora, entrañable, o fría, distinta, hermética, puede ser estática o dinámica. Las tendencias lingüísticas modernas parten de la palabra y vuelven a la palabra como portadora de sentido y como forma en sí. La estructura y la palabra se han convertido en mitos modernos.

Creemos que el camino del investigador de la literatura, sobre todo del lector y crítico de la poesía tiene que traspasar las zonas frías del juego formal, buscar el sentido de la palabra poética, el sentido que encierra el tiempo del poeta y el tiempo mítico de todos nosotros, el sentido que nos puede proyectar y salvar del futuro y de la muerte, el sentido creador de la palabra poética.

La obra de Antonio Machado es, en España, y fuera de ella, objeto de estudio y de crítica y siempre, después de cada investigación se alza intacta, misteriosa, única, eterna. El investigador intenta levantar las capas, mirar hasta lo profundo de los estratos poéticos, adopta un método u otro, tradicional o moderno para vencer la transparencia de los poemas machadianos. Nos encontramos ante una obra que irradia luz, una obra en la cual se puede ver hasta sus honduras. Nunca el crítico o el investigador llegarán a tocar el fondo; aquel misterioso punto en que se encuentran todos los tiempos y todos

los espacios -en un momento, un instante de tiempo puro, en la nada-
muerte y creación a la vez. Sólo el poeta y sólo el crítico-poeta --
pueden intuir el abismo que es también el origen de la vida
y la dimensión mítica de esta obra.

El abrírnos camino a través de los espacios machadianos ha
sido una experiencia, una aventura y una creación y nos inclinamos --
ante la palabra poética capaz de despertar la conciencia, impulsar --
la mano y el pensamiento, convertirnos a nuestra vez en espíritus --
dispuestos a la recreación de este mundo.

Notas

- (1). J. M. Aguirre, Antonio Machado poeta simbolista, Taurus Ediciones, Madrid, 1973, p. 184.
- (2). Octavio Paz, Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1974, p. 21.
- (3). Idem, p. 26
- (4). Idem p. 30
- (5). Idem, p. 34
- (6). Idem, p. 54-55
- (7). Idem, p. 85
- (8). Ricardo Gullón, Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch -- editor, 1980.
- (9). Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna, Barcelona, -- Seix Barral, 1974.
- (10). Idem, p. 65
- (11). Idem., p. 74
- (12). Octavio Paz, Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seix Barral, S.A., 1974, p. 108.
- (13). Idem, p. 109
- (14). Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna, Barcelona, -- Seix Barral, 1974, p. 186.

- (15). Octavio Paz, Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 208.

BIBLIOGRAFÍA

La Biblioteca Nacional de Madrid publicó, en 1976 una Bibliografía machadiana (Bibliografía para un centenario), bajo la dirección de Manuel Carrión Gútiérrez (Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia), que reúne 4.649 fichas sobre las obras de Manuel y de Antonio Machado, y sobre los estudios dedicados a ellos.

I. OBRAS DE ANTONIO MACHADO

A. Libros en verso y en prosa aparecidos en vida del autor.

- Soledades (1899-1902). Madrid. Imprenta de A. Alvarez, 1903, 112 págs. (De la colección de la Revista Ibérica). (Reedición: - Madrid. Imprenta de Valero Díaz 1904).
- Soledades, Galerías y otros poemas, Madrid, Librería Pueyo, 1907, - 186 págs. (Biblioteca Hispano Americana). Segunda edición: - Madrid, Calpe, 1919, 81 págs. (Colección Universal).
- Campos de Castilla, Madrid, Renacimiento, 1912, 198 págs.
- Páginas escogidas, Madrid, Calleja, 1917, 325 págs. (Segunda edición: Madrid, Calleja, 1925, 524 págs).
- Poesías completas (1899-1917), Madrid, Fortanet, 1917, 284 págs. (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes).
- Nuevas canciones, Madrid, Mundo Latino, 1924, 220 págs.
- Poesías completas (1899-1925), Segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, 392 págs.
- Poesías completas (1899-1930), Tercera edición, Madrid, Espasa -- Calpe, 1933, 428 págs.
- Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, 344 págs.
- Poesías completas, Cuarta edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, -- 434 págs. (5ªed., Prólogo de Dionisio Ridruejo, 1941, XV-402 págs; 6ªed., 1946, 402 págs; 7ªed., 1955, 402 págs; 8ªed., - 1956, 402 págs; 9ªed., 1962).
- La guerra (1936-1937). Dibujos de José Machado, Madrid, Espasa -- Calpe, 1937, 115 págs.
- La tierra de Alvargonzález y Canciones del Alto Duero, Ilustraciones de José Machado, Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938, 76 -- págs.
- La tierra de Alvargonzález. La Habana, El Ciervo Herido, 1939, 58 págs.

B. Antologías, Ediciones diversas y -
ediciones críticas.

Obras, Prólogo de José Bergamin, México, Séneca, 1940.

Poesías completas, Prólogo de Dionisio Ridruejo, Madrid, Espasa Calpe, 1941.

Poesías, Buenos Aires, Losada, 1943 (10ª ed. en 1973).

Juan de Mairena (2 vols.), Buenos Aires, Losada, 1943

Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias, Buenos Aires, Losada, 1943.

Obras completas de Manuel y Antonio Machado, Madrid, Ed. Plenitud, 1947 (4ª ed. 1957).

Los complementarios y otras prosas póstumas. Ordenación y nota -- preliminar de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1957.

Poesie di Antonio Machado, Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia a cura di Oreste Macri, Milano, Lerici Editori, 1959.

Obras, Poesía y prosa, Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre.

Ensayo preliminar por Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964 (2 ed. 1974).

Prosas y poesías olvidadas, recogidas y presentadas por Robert Marrast y Ramón Martínez-López, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964.

Campos de Castilla, Edición de José Luis Cano, Madrid, Anaya, 1967.

Soledades, Edición, estudio y notas de Rafael Ferreres, Madrid, Taurus, 1968.

Prose di Antonio Machado (Ed. de Oreste Macri), Milano, Lerici Editori, 1968.

Antología poética. Prólogo de José Hierro, Barcelona, Ed. Marte, 1968.

Antología. Edición de José Luis Cano, Madrid, Anaya, 1969.

Campos de Castilla, Edición, estudio y notas de Rafael Ferreres, Madrid, Taurus, 1970.

Antología de su prosa, prólogo y selección de Aurora de Albornoz (4 vols. I. Cultura y sociedad; II, Literatura y arte; III -- Decires y pensamientos filosóficos; IV A la altura de las circuns

tancias), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1970.
Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo, Edición, introducción y notas de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1971.
Juan de Mairena, Edición, introducción y notas de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1972.
Los complementarios, edición crítica por Domingo Ynduráin (2 vols.

I. Facsímil, II Transcripción). Madrid, Taurus, 1972.
Soledades, Galerías. Otros poemas, Edición, prólogo y notas de Geoffrey Ribbans, Barcelona, Labor, 1975.

C. Teatro

a) Obras originales (En colaboración con Manuel Machado).
Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Madrid, Fernando Fe, 1926.
Juan de Mañara, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
Las adelfas, Madrid, La Farsa, 1928..
La Lola se va a los puertos. Madrid. Farsa, 1929.
La prima Fernanda, Madrid, La Farsa, 1931.
Teatro completo: I. Desdichas de la fortuna; Juan de Mañara, II - Las adelfas; La Lola se va a los puertos, Madrid, Renacimiento, 1932.
La duquesa de Benamejí, Madrid, La Farsa, 1932.
El hombre que murió en la guerra, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

II. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE ANTONIO MACHADO

A. Biografías. Estudios de conjunto, Monografías.

Aguirre, José María, Antonio Machado, poeta simbolista, Madrid - Taurus, 1973.
 Albornoz, Aurora de, Poesías de guerra de Antonio Machado, San Juan, Puerto Rico, Ed. Asomante, 1961.
 —, La prehistoria de Antonio Machado, Universidad de Puerto Rico, Ed. La Torre, 1961.

- , La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1968.
- Alfonso Seoane, María José & al., Antonio Machado, verso a verso (Comentarios a la poesía de Antonio Machado) (Prólogo de -- Francisco López Estrada), Universidad de Sevilla, 1975, Col. de Bolsillo 42.
- Alonso, Dámaso, Cuatro poetas españoles: Garcilaso-Góngora-Mara--gall-Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1962.
- Álvarez Molina, Rodrigo, Variaciones sobre Antonio Machado: el - hombre y su lenguaje, Madrid, Insula, 1972.
- Baamonde, Miguel Angel, La vocación teatral de Antonio Machado, - Madrid, Gredos, 1976.
- Balbontin, José Antonio, Three Spanish poets: Rosalía de Castro - Federico García Lorca, Antonio Machado, With an introduction by José Picasso, London, Redman, 1961.
- Campoamor Gonzalez, Antonio, Antonio Machado, 1875-1939, Madrid, Ed. Sedmay, 1976.
- Cano José Luis, Antonio Machado, Biografía ilustrada, Barcelona - Ed. Destino, 1975.
- , Antonio Machado. Su vida, su obra, Madrid, Servicio de Publicacio-- nes del Ministerio de Educación y Ciencia 1976
- Cassou, Jean Trois poètes, Rilke, Milosz, Machado, Paris, Plon, - 1954.
- Cerezo Galan, P. Palabra en el tiempo (Poesía y filosofía en Anto-- nio Machado), Madrid, Gredos, 1973.
- Cobos, Pablo de A., Humor y pensamiento de Antonio Machado en la - metafísica poética, Madrid, Insula, 1964.
- , Ocios. sobre el amor y la muerte. Con un capítulo sobre la teoría del amor de Abel Martín. Madrid, Insula, 1.967.
- , Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos, Madrid, Ancos, -- 1.970.
- , El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena, Madrid, -- 1.971.
- , Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos, Madrid, Insula, 2ª edición, 1.972.
- , Sobre la muerte en Antonio Machado, Madrid, Insula, 1.972.

- Chaves, Julio; Cesar, Itinerario de Antonio Machado, Madrid, Ed. Nacional 1968.
- Darmangeat, Pierre, L'homme et le réel dans Antonio Machado, París, Librairie des éditions espagnoles, 1956.
- , Antonio Machado, P. Salinas, J. Guillén, Madrid, Insula, 1.969.
- Espina Concha, De Antonio Machado a su grande y secreto amor, Madrid, Gráficas Reunidas, Distribuidora Lifesa, 1950.
- García Bacca, Juan David, Invitación a filosofar (según espíritu y letra de Antonio Machado). Venezuela, Mérida, 1967.
- Gener Cuadrado, Eduardo, El mar en la poesía de Antonio Machado, Madrid, Ed. Nacional, 1966.
- Gil Novales, Alberto, Antonio Machado, Barcelona, Ed. Fontanella, 1966, 2ª ed. 1970.
- Guerra Manuel Henry, El teatro de Manuel y Antonio Machado, Madrid. Ed. Mediterráneo, 1966.
- Gullón, Ricardo, Las secretas galerías de Antonio Machado, Madrid Taurus, 1958, 2ª ed. Santander, Isla de los Ratones, 1967.
- , Una poética para Antonio Machado, Madrid, Gredós, 1.970.
- , Y Phillips, A.W., Antonio Machado, "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1973.
- Gutierrez Girardot, Rafael, Poesía y prosa en Antonio Machado, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.
- Hutman, Norma Louise, Machado, a dialogue with time. University of New Mexico Press, 1969.
- Lamíquiz V. & al., La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado. Interpretación lingüística. Universidad de Sevilla, 1975, Col. de Bolsillo, nº41.
- López Estrada, Francisco, Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado, Ensayos Planeta, Madrid, Cupsa editorial, 1977.
- Luis, Leopoldo de, Antonio Machado, Ejemplo y lección. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- Machado y Ruiz, Antonio. Expediente académico y profesional (1875-1941). Con un prólogo de Juan Velarde Fuertes y la colaboración especial de Luis Rosales Camacho y Angel Cerrolaza Armentia. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
- Machado, José, Últimas soledades del poeta. Antonio Machado, San-

- tiago de Chile, 1958, (Nueva ed. Soria, Imprenta Provincial, 1971.
- Manrique de Lara, José Gerardo, Antonio Machado, Madrid, Unión -- Editorial, 1968.
- Mac Van, Alice Jane, Antonio Machado, New York, Hispanic Society of America, 1959.
- Montserrat, Santiago, Antonio Machado, poeta y filósofo, Buenos Aires, Losada, 1943.
- Orozco Díaz, Emilio, Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía, Granada, Universidad de Granada, - 1962.
- Peers, E. Allison, Antonio Machado, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Pérez Ferrero, Miguel, Vida de Antonio Machado y Manuel, Prólogo del Dr. Gregorio Marañón, Madrid, Rialp, "El carro de estre-- llas", 1947. (recogido en Colecc, Austral vol. 1135, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Pradal-Rodríguez, Gabriel, Antonio Machado, Vida y obra, New York Hispanic Institut, 1951.
- Ribbans, Geoffrey, "Niebla" y "Soledad". Aspectos de Unamuno y Machado, Madrid, Gredos, 1971.
- Rodríguez, Marta, El intimismo en Antonio Machado, Madrid, Gráficas Cándor, 1971.
- Rodríguez Aguilera, . Antonio Machado en Baeza, Exordio por A. Puig Palau, Barcelona A.P. Editor, 1967.
- Ruiz de Conde, Justina, Antonio Machado y Guiomar, Madrid, Insula, 1964.
- Sánchez Barbudo, Antonio, El pensamiento de Antonio Machado y Miguel de Unamuno, Madrid, Ed. Guadarrama, 1959.
- , Los poemas de Antonio Machado, Barcelona, Lumen, 1967.
- , Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado, Madrid, ed. Guadarrama, 1968.
- Sesé, Bernard, Antonio Machado, El hombre, el poeta, el pensador, I II, Madrid, Gredos, 1980.
- Serrano Plaja, Arturo, Antonio Machado, Buenos Aires, Ed. Schapire, 1944.
- Serrano Poncela, Segundo, Antonio Machado, Su mundo y su obra, Buenos Aires, Losada, 1954.

- , Del Romancero a Machado, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962.
- Torre, Guillermo de, Tríptico del sacrificio: Unamuno, García Lorca, Machado, Buenos Aires, Ed. Losada, 1948, págs. 87-113.
- Trend, J.B., Antonio Machado, Oxford, Dolphin Book C°, 1953.
- Tuñón de Lara, Manuel, Antonio Machado, Paris, Seghers, 1960.
- , Antonio Machado, Poeta del pueblo, Barcelona, Nova Terra, 1967.
- Universidad de Sevilla, La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado, Sevilla, 1975.
- Valverde, José María, Antonio Machado, Madrid. Ed. Siglo XXI, -- 1975.
- Ynduráin, Domingo, Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898- 1907), Madrid, Turner, 1975.
- Zubiría, Ramón de, La poesía de Antonio Machado, Madrid, Gredos, 1955, 2. ed. 1969.

B. Ensayos y artículos

- Aguirre, José María, "Antonio Machado y Antonio de Zayas (Un texto olvidado de Antonio Machado)", Papeles de Son Armadans, -- XIX. (CCXXXIV-V), nov. dic. 1974, págs. 265-280.
- Alberti, Rafael, Imagen primera de... (1940-1944), Buenos Aires, Losada, 1946 págs. 74-75.
- Albornoz, Aurora, de, Paisajes Imaginarios en la poesía de Antonio Machado, Ínsula, Madrid, XIX, n°158, 1.960, p., 9-18.
- , "El olvidado otoño de Antonio Machado", Ínsula, Madrid, Abril -- 1.962.
- , "La presencia de Segovia en Antonio Machado", Ínsula, XIX, n°212-213, jul-agosto 1964, p., 9-10.
- Alexandre, Vicente, "Escribir es llorar o una sombra en el espejo", en Los Encuentros, Madrid, Guadarrama, 1958 págs. 43-46.
- Alonso, Dámaso, "Fanales de Antonio Machado", en Cuatro poetas españoles, Madrid, Gredos, 1962, págs. 137-180.
- , "Poesías olvidadas de Antonio Machado", en Poetas españoles con temporáneos, Madrid, Gredos, 1969, p. 97-147.
- , "Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio Machado", Revista de Occidente, núm. 5 y 6, Marzo y Abril 1976, p. 11-24.
- Anderson Imbert, E., "El pícaro Juan de Mairena", en Antología An-

- Antonio Machado, Madrid, Taurus, 1973.
- Angeles, José, "El mar en la poesía de Antonio Machado", Hispanic Review, XXXIV, 1966, págs. 27-48.
- , "Presencia de Bécquer en las "Soledades" primeras de Antonio Machado", Ínsula, XXV, n° 289, dic. 1970, pág. 6.
- Aranguren, José Luis, "Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, n° 11-12, Madrid, 1949.
- Asturias, Miguel Angel, "Antonio Machado", Les Lettres françaises, n° 554, février 1955.
- Aubert, Paul "En torno a las ideas pedagógicas de Antonio Machado", Cuadernos para el diálogo, Madrid, n° extraordinario, XLIX, nov. 1975. pág. 105-113.
- , "La cultura y los intelectuales en la obra de A. Machado" -- Boletín de la A.E.P.E., marzo 1977.
- Aubrun, Ch. V., "Antonio Machado", Les Langues Néo-latines, 1959, -- LIII, n° 2.
- Ayala, Francisco, "Antonio Machado, el poeta y la patria"; y "Un poema y la poesía de Antonio Machado", en Realidad y ensueño, Madrid, Gredos, 1963.
- Azorín, "El paisaje en la poesía", Clásicos y modernos, Madrid, Renacimiento, 1913, págs. 99-105.
- , Antonio Machado, A.B.C., Madrid, 13 Abril 1947.
- Bataillon, Marcel, (Lettre datée de Paris, le 21 juillet 1958, á M. le Directeur du Figaro Littéraire au sujet de la sépulture d'Antonio Machado), reproducida en Les Langues néo-latines, -- n° 147, octubre 1958.
- , "Aún no ha llegado la hora", Bulletin de L'Union des Intellectuels espagnols, Paris, mayo 1955, n° 4.
- Beceiro, Carlos, "La tierra de Alvargonzález: un poema prosificado", Clavileño, VII, n° 41, Madrid, 1956, págs. 36-46.
- , "El poema A José María Palacio de Antonio Machado", Madrid, -- Ínsula, XII, 1958, n° 37.
- , "Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla", Celtiberia, Soria, VIII, 15 (1958) págs. 127-142.
- , "Notas a una edición crítica de la obra poética de Antonio Machado".

- Cuadernos hispanoamericanos, 167 (1963), págs. 441-445.
- , "Una frase de Juan de Mairena", Ínsula, n°212-213, Madrid, 1964.
- Bergamín, José "Antonio Machado academizable", La Verdad, Murcia, -- 29 Junio 1924.
- Bo, Carlo, "Observaciones sobre Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, n°11-12, págs. 427-434.
- Bratton, Jean, "Antonio Machado y el lenguaje de la intuición", Ínsula, n°158, Enero 1960, pág. 8.
- Cano, José Luis, "Antonio Machado, hombre y poeta en sueños", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, n°11-12, págs. 653-665.
- , "Cartas de amor de Antonio Machado", Ínsula, Madrid, 1950, VI, n°56.
- , "La espina arrancada", Clavileño, Madrid, n°29, sept-oct. 1954 - pág. 49-50.
- , "Los Complementarios de Antonio Machado", Ínsula, 27 junio, pág. 8-9.
- , "Notas sobre Antonio Machado", Poesía española del siglo XX, Madrid, Guadarrama, 1960.
- , "El hispanismo en el mundo. El Machado de Oreste Macrí", Ínsula, Madrid, junio 1963, n°199.
- , "Un amor tardío de Antonio Machado: Guiomar", en Antología Antonio Machado, Madrid, Taurus, 1973.
- , "Un dato erróneo en la biografía de Antonio Machado", Ínsula, n°344-345, Madrid, julio-agosto 1975, págs. 16-17.
- , "Tres cartas inéditas de Machado a Ortega", Revista de Occidente, n°5 y 6, marzo y abril 1976, págs. 26-33.
- Cardenal Iracheta, Manuel, "Crónica de Don Antonio y sus amigos en Segovia", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, n°11-12, - págs. 301-306.
- Carpintero, Heliodoro, "Soria en la vida y en la obra de Antonio Machado", Escorial, Madrid, 1943, VII, n°33, págs. 111-127.
- , "Historia y poesía de Antonio Machado", Celtiberia, Soria, n°2, 1951, págs. 307-356.
- , "Unas páginas casi desconocidas de Antonio Machado", Ínsula, - Madrid, 1955, X, n°116.
- Cassou, Jean, "Antonio Machado", en Panorama de la littérature espagnole contemporaine, Paris, 1929, págs. 97-104.

- ,"Sur un poète espagnol: Machado", Europe, Paris, oct. 1936.
- ,"La littérature espagnole en exil", Les Nouvelles littéraires, Paris, 11 mars. 1939.
- ,"La magie de Machado", Les Langues néo-latines, n°217, 1976, págs. 26-27.
- Cela, Camino José, "Hace por estas fechas veinte años", Papeles de Son Armadans, 25 febrero 1959.
- Cernuda, Luis, "Antonio Machado y la actual generación de poetas", Bulletin of Spanish Studies, Liverpool, 1940, XVII, págs. 139-143.
- Clavería, Carlos, "Notas sobre la poética de Antonio Machado", Cinco estudios de literatura española moderna, Salamanca. Colegio Trilingüe de la Universidad, Salamanca, 1945.
- ,"Dos estudios norteamericanos sobre Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, n°11-12, 1949, págs. 617-622.
- Combet, Luis, "La poétique de la rêverie chez Antonio Machado et M. Gaston Bachelard", Les Langues néo-latines, n°156, janvier -- 1961.
- Corpus Barga "Los últimos días de Don Antonio Machado" (carta), La Estafeta Literaria, Madrid, 7 mayo 1966.
- ,"Hay contradicción" (otra carta), La Estafeta Literaria, Madrid, 30, julio 1966.
- Corrales Egea, José, "El homenaje de los pintores a Antonio Machado", Ínsula, Madrid, 1955, X, n°111.
- Couffon, Claude, "Il y a vingt ans, en exil, un des plus grands -- poètes espagnols mourait á Collioure", Le Figaro Littéraire, -- Paris, 28 février 1959.
- ,"Rencontre á Collioure" Les Lettres nouvelles, Paris, 1959, n° 1, págs. 28-29.
- Darío, Rubén, "Nuevos poetas de España", Opiniones, Madrid, 1906.
- "Los hermanos Machado", La Nación, Buenos Aires, 15 junio 1909.
- Darmangeat, Pierre, "Antonio Machado, clair témoin de son temps", Europe, Paris, janvier-février 1958, págs. 160-166...
- ,"Machado ou le lyrisme de la conscience", Europe, n°419-420, Paris, mars-avril 1964, págs. 32-39.
- Díaz-Plaja, Guillermo, "El Autorretrato en los Machado", Boletín de --

- la Real Academia Española, LV, Cuad. CCV (Mayo-agosto 1975), págs. 219-226.
- Diego, Gerardo, "Tempo lento en Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, nº11-12, Madrid, 1949, págs. 421-426.
- Díez-Canedo, Enrique, "Soledades, Galerías y otros poemas", la Lectura, Madrid, 1908, VIII, nº1, págs. 57-58.
- , "Antonio Machado, poeta español", Estudios de poesía española contemporánea, México, Mortiz 1965.
- Durán, Manuel, "Antonio Machado, el desconfiado prodigioso", Insula, nº212-213, Madrid, 1964.
- Enjuto, Jorge, "Apuntes sobre la metafísica de Antonio Machado", La Torre, XII, 1964, págs. 209-230.
- Fernández Moreno, César, "Análisis de un soneto de Antonio Machado: "Rosa de fuego", Revista Hispánica Moderna, Nueva York, 1960, - XXVI. págs. 108-115.
- Frutos Cortés, Eugenio, "La esencial heterogeneidad del ser en Antonio Machado", Revista de Filosofía, XVIII, nº69-70, 1959, págs. 271---292.
- , "El primer Bergson en Antonio Machado", Revista de Filosofía, XIX - Abril-sept. 1960, nº73-74, págs. 117-168.
- Gaos, Vicente, "En torno a un poema de Antonio Machado; y Notas en torno a Antonio Machado", Temas y problemas de literatura española, Madrid, Guadarrama, 1959, págs. 311-319.
- Garcíasol, Ramón de, "Leonor Izquierdo de Machado", La Estafeta Literaria, Madrid, 15 de Febrero 1970.
- Gicovate, Bernardo, "El testamento poético de Antonio Machado", -- PMLA, LXXXI, 1956, págs. 42-50.
- Glendinning, Nigel, "The Philosophy of Henri Bergson in the poetry - of Antonio Machado", Revue de Littérature comparée, XXXVI, nº1 - janvier-mars 1962, págs. 50-70.
- Gonzalez, R.A., "Pensamiento filosófico de Antonio Machado", La Torre, XVII, 1957.
- Guillen, Claudio, "Estilística del silencio", Revista Hispánica Moderna, XXIII, nº3-4, julio-octubre 1957, págs. 260-291, recogido - en Antología Antonio Machado, Madrid, Taurus, 1973.
- Gullón, Ricardo "Unidad en la obra de Antonio Machado", Insula, Ma- -

- drid, 1949, IV, N°40.
- , "Simbolismo en la poesía de Antonio Machado", Clavileño, Madrid, 1953, IV, N°22, págs. 44-50.
- , "Machado visto por Juan Ramón", Ínsula, Madrid, 1960, n°163.
- , "Las soledades de Antonio Machado", Ínsula, n°158, Madrid, 1960.
- , "Machado comentado por Mairena", Sur, n°272, Buenos Aires, 1961 -- págs. 62-68.
- , "Simbolismo y modernismo en Antonio Machado", La Torre, XII, 1964.
- , "Espacios de Antonio Machado", Mundo Nuevo, n°20 y 21, París, 1968.
- , "Mágicos lagos de Antonio Machado", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1962, XXIV, n°70, págs. 26-61; Ficción, Buenos Aires, 1962, n°35-37, pág. 132-143.
- Izquierdo, Luis, "La coherencia personal en la obra de Antonio Machado", Cuadernos para el diálogo, Madrid, n°29, 1966.
- Jareño, Ernesto, "Antonio Machado en Italia", Cuadernos Hispanoamericanos, n°263-264, mayo-junio 1972, pág. 475-478.
- Jiménez, Juan Ramón, "Soledades", poesías por Antonio Machado, El País, marzo de 1903, (Recogido en Antonio Machado, "El escritor y la crítica" Ed. R. Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973, pág. 345-348.
- Lapesa, Rafael, "Becquer, Rosalía y Machado", Ínsula, n°100-101, Madrid, 1954.
- Lascaris Commeno, Constantino, "El despertar de la conciencia moral en 'La tierra de Alvargonzález', de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1960, n°128-129, pág. 236 - 247.
- López Morillas, Juan, "Antonio Machado's Temporal Interpretation of Poetry", Journal of Aesthetics and Art Criticism, VI, n°2 - dec. 1947.
- Luca de Tena, Torcuato, "Antonio y Manuel Machado y el poema paralelo de sus vidas", Boletín de la Real Academia Española, LV - Cuad. CCV (Mayo-agosto 1975), págs. 211-218.
- Macri, Oreste, "Amistades de Antonio Machado", Ínsula, Madrid, 1960, XIV, n°158.
- Marías, Julian, "Antonio Machado", en Diccionario de la Literatura española, Revista de Occidente, 1949, págs. 369-373.

- ,"Antonio Machado y su interpretación poética de las cosas", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, n°11-12, p. 307-321.
- ,"Machado y Heidegger", Ínsula, 1953, VIII, n°94, págs. 1-2.
- ,"La experiencia de la vida en Antonio Machado", Boletín de la Real Academia Española, LV, Cuad. CCV (mayo-agosto 1975), -- págs. 227-239.
- Marrast, Robert, "Antonio Machado, poète du peuple", Les Lettres françaises, 1959, n°762, pág. 5.
- ,"Unos poemas olvidados y una variante más de Antonio Machado", Papeles de Son Armadans, 1960, V, n°48, págs. 353-358.
- ,"Antonio Machado, collaborateur de "La Vanguardia", Les -- Langues néo-latines, n°183-184, janvier-mars 1968.
- ,"Antonio Machado: trois nouveaux textes oubliés", Les Langues néo-latines, n°194, 1970.
- Molina, Rodrigo, "Ver y mirar en la obra poética de Antonio Machado", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1956, III, - n°9, págs. 241-246.
- ,"Anoche cuando dormía", Ínsula, Madrid, 1960, XIV, n°158, - págs. 1-2.
- Monleón, José, "Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una - colaboración equívoca", El Teatro del 98 frente a la Sociedad Española, Madrid, Ed. Cátedra, 1975, págs. 249-294.
- Morrow, Carolyn, "An Analysis of 'Poema de un día: The Philosophy of Bergson in Machado's concept of Time", Romance Notes, XI, n°2, 1960, págs. 149-153.
- Mostaza, Bartolomé, "El paisaje en la poesía de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, n°11-12, Madrid, 1949, págs. 623-641.
- Navarro, Tomás, ^{Tomás} "La versificación de Antonio Machado", La Torre, n° 45-46, Puerto Rico, 1964.
- Nora, Eugenio G. de, "Machado ante el futuro de la poesía lírica", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, sep-dic. 1949, n°11-12, -- págs. 583-592.
- Nuez, Sebastián de la, "Amor y ausencia en unos poemas de Antonio Machado: de Leonor a Guiomar", Papeles de Son Armadans, año XXI, t. LXXXIII, n°CCXLIX, diciembre 1976, págs. 223-247.
- Orozco Díaz, Emilio, "Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía", en Paisaje y sentimiento de la naturaleza

- za en la poesía española, Prensa Española, 1968, págs. 257-370.
- Ors, Eugenio D., "Carta de Octavio de Rumeu al profesor Juan de Mairena", Cuadernos Hispanoamericanos, N°11-12, Madrid, 1949.
- Ortega y Gasset, José, "Los versos de Antonio Machado", Los Lunes de El Imparcial, 22 jul 1912, obras completas, Madrid, Revista de Occidente, Vol I (5 ed., 1961), págs. 570-574.
- Panero Torbado, Leopoldo, "Antonio Machado y la Lejanía", El Sol, - Madrid, 11 octubre 1934.
- Pedemonte, Hugo Emilio, "Visión de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, n°197, mayo 1966, págs. 249-277.
- Pemán, José María, "El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado", Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1952, -- XXXII, págs. 171-191.
- Peyre, Ivonne-David, "L'Ecclésiaste dans l'oeuvre poétique d'Antonio Machado", Bulletin Hispanique, LXX, 1968, págs. 37-55. "El Ecclésiastés en la obra poética de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, LXXVIII, n°232, abril 1969, págs. 122-137.
- Phillips, Allen W., "La tierra de Alvargonzález: verso y prosa", Nueva Revista de Filología Hispánica, Mexico, 1955, IX, págs. 129-148.
- Piccioto, Robert S., "Meditaciones rurales de una mentalidad urbana: El tiempo, Bergson y Manrique en un poema de Antonio Machado", La Torre, XII, n°45-46, 1964, págs. 141-150.
- Piñera, Humberto, "Tempo de Proust en el tiempo de Machado", La Torre, n°49, enero-abril 1965, págs. 137-154.
- Ramírez, Alejandro, "La tierra en la poesía de Antonio Machado," - Revista Hispánica Moderna, 1962, XXVIII, págs. 276-286.
- Ribbans, Geoffrey, "La influencia de Verlaine en Antonio Machado -- (con nuevos datos sobre la primera epoca del poeta)", Cuadernos Hispanoamericanos, julio agosto 1957, n°92-93, págs. 189-201.
- , "Sobre unas correcciones autógrafas de Antonio Machado", Ínsula, Madrid, 1967, núm.179, p. 13.
- , "Antonio Machado's Soledades" (1903): A Critical Study", Hispanic Review, XXX, 3, Philadelphia, 1962.
- , "Un texto desconocido de Antonio Machado", Bulletin Hispanique, Bordeaux, 1957, LIX, p. 415-417.
- Ridruejo, Dionisio, "El poeta rescatado", Prólogo a Poesías comple...

- tas, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, págs. I-XV. • •
- Rosales, Luis, "Muerte y resurrección de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, n°11-12, Madrid, 1949, págs. 435-479.
- Sáez, Ricardo, "Sens et conscience du temps dans l'oeuvre d'Antonio Machado", Les Langues néo-latines, n°223, 4° trimestre 1977, págs. 75-90.
- Santos Torroella, Rafael, "Don Antonio Machado se examina. Una -- carta inédita", Ínsula, n°158, Madrid, 1960.
- Scuderi, María, "Visión conjunta de Machado", Revista de Occidente, IV, 2ª época n°39, junio 1966, págs. 429-435.
- Schwartz, Kessel, "The sea and Machado", Hispania, XLVIII, 1965, -- págs. 247-254.
- Segre, Cesare, "Sistema y estructura en las Soledades de Antonio Machado". "Las variantes en las Soledades", en Crítica bajo -- control, Barcelona, Planeta, 1970, págs. 103-150.
- Sito Alba, M., "Claves francesas de Antonio Machado", Quaderni Ibero Americani, n°47-48.
- Sobejano, Gonzalo, "Notas tradicionales en la lírica de Antonio -- Machado", Romanische Forschungen, LXVI, 1-2 Frankfurt, 1954, -- págs. 112-151.
- Tilliette, Xavier, "Antonio Machado, poète philosophe", Revue de -- Littérature comparée, n°141, janvier-mars 1962, págs. 32-49.
- , "La voix vivante' d'Antonio Machado", Études, Tome 312, mars 1962, n°3.
- Torre Guillermo de, "Identidad y desdoblamiento de Machado", Cua-- dernos, Paris, 1959, n°36, págs. 33-38.
- Tuñón de Lara, Manuel, "La superación del '98 par Antonio Machado", Camp de l'Arpa, n°25-26-27, octubre-noviembre-diciembre 1975, págs. 11-12.
- , "La position de Machado", en Les Ecrivains et la guerre d'Espagne, Paris, Les dossiers H, 1975, págs. 137-144.
- Urrutia, Louis, "Antonio Machado, poète de l'Espagne éternelle", -- Les Langues néo-latines, n°217, 1976, págs. 3-16.
- Vaccaro, Héctor, "El atisbo existencialista en Antonio Machado", Revista Hispánica Moderna, XIV, n°3-4, julio-octubre 1945, -- págs. 272-280.

- Valiente, José Angel, "Machado en sus apócrifos", en Las Palabras de la tribu, Madrid, Ed. Siglo XXI, págs. 102-108.
- Valverde, José María, "Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado", Estudios sobre la palabra poética, Madrid, 1952.
- Vandercammen, E., "Le monde poétique d'Antonio Machado", Bulletin de l'Académie royale de langue et littérature française, Bruxelles, 1960, XXXVIII, n°2.
- Vivanco Luis Felipe, "Comentarios a unos pocos poemas de Antonio Machado", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1949, n°11-12, -- págs. 541-565.
- , "Retrato en el tiempo: Antonio Machado en el tiempo", Papeles de Son Armadans, I, tomo II, n°6, sept. 1956, págs. 249-268.
- , "Palabras sobre Antonio Machado", Cuadernos para el diálogo, -- dic. 1969, págs. 45-47.
- Yurkievich, Saul, "Antonio Machado: su poesía", Humanidades, XXXVI, -- 1960, págs. 181-198.
- Zambrano, María, "Antonio Machado y Unamuno, precursores de Heidegger", Sur, Buenos Aires, 1938, VIII, n°42, págs. 85-87.
- Zulueta, Luis de, "Nuevas Canciones", La Libertad, Madrid, 23 de mayo, 1924.

C. Números especiales de revistas
o de periodicos. Homenajes.

- Cuadernos Hispanoamericanos, n°11-12, Madrid, sept-dic. 1949.
- "Un gran acto en la Sorbona en memoria de Antonio Machado", España-Libre, Nueva York, 18 mayo 1951.
- Estudios segovianos, n°4, Segovia, 1952.
- Les Lettres françaises, Paris, 1959, n°762.
- Cuadernos, Suplemento, n°36, Paris 1959.
- Insula, n°158, Madrid, Enero de 1960.
- Caracola, n°84-87, Málaga, octubre a diciembre de 1959 y enero de -- 1960.
- Cuaderno n°1 de la Cátedra "Antonio Machado", Soria, 1960.
- Machado, siempre (1939-1959) Aula del momento, n°18, Zaragoza, 1960.
- Versos para Antonio Machado, Edición de "Ruedo Ibérico" al cuidado de Antonio Pérez, Paris, 1963.
- La Torre (Revista de la Universidad de Puerto Rico), Año XII, n°45

- 46 enero-junio 1964.
- Ínsula, n°212-213, Madrid, julio-agosto 1964.
- La Estafeta Literaria, n°303, 24 octubre 1964.
- Poesías (homenaje a Antonio Machado), Baeza, 20 de febrero de 1966.
- Antonio Machado na nosa voz, Lugo, Circulo de las Artes, 1966.
- Le Monde, Paris (supplément au n°7500), 22 février 1969.
- Cuadernos de marcha, n°25, Montevideo, mayo 1969.
- Litoral, n°12, Málaga, febrero-marzo 1970.
- Informaciones, Madrid, 26 julio 1975.
- H.D. Hechos y dichos, Zaragoza, julio 1975, n°464.
- La Estafeta Literaria, Madrid, n°569-570; 1-15 agosto 1975.
- Triunfo, Madrid, 1975.
- Celtiberia, n°49, Soria, 1975.
- Revista de Soria, n°27, Soria, 1975.
- Ínsula, n°344-345, julio-agosto 1975.
- Cuadernos para el diálogo, Número extraordinario XLIX, Madrid, noviembre 1975.
- Boletín de la Real Academia Española, LV, Cuad. CCV (mayo-agosto -- 1975).
- Curso en homenaje a Antonio Machado,
- Curso Superior de Filología hispánica, Salamanca, otoño 1975.
- Gien (desde Granada homenaje andaluz a Antonio Machado en el primer centenario de su nacimiento), Granada, 1976.
- Les langues néo-latines, Paris, n°217, 1976.
- Cuadernos Hispanoamericanos, n°304-307, Madrid, octubre diciembre 1975, enero 1976.

III. HISTORIA, LITERATURA Y CIVILIZACION DE ESPAÑA (FINES DEL SIGLO XIX y SIGLO XX)

a) Historia.

- Fernández Almagro, Melchor, Historia política de la España Contemporánea, Madrid, Pegaso, 2 vols 1956-1959.
- Franco, Dolores, España como preocupación, Madrid, Guadarrama 1960.
- Laín Entralgo, Pedro, España como problema, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1956, 2 vols.

- Madariaga, Salvador de, España. Ensayo de historia contemporánea, -
6.^a ed., México-Buenos Aires, Hermes, 1955.
- Tuñón de Lara, Manuel, Medio siglo de cultura española (1885-1936),
3. ed., corregida y ampliada, Madrid, Ed. Tecnos, 1973.
- La España del siglo XIX, París, Lib. des Ed. espagnoles, 1961.
- La España del siglo XX, París, Lib. des Ed. espagnoles, 1966.
- Historia y realidad del poder, (1900-1934), Madrid, 1967.
- El movimiento obrero en la historia de España (1832-1936), Madrid,
Taurus, 1972.
- La II^a República, Mexico, Siglo XXI 1976.
- b) Literatura
- Alonso, Damaso, Poetas españoles contemporáneos, 3.^a ed. aumentada,
Madrid, Gre dos, 1965.
- Aub, Max, La poesía española contemporánea, México, 1954.
- Barja, Cesar, Libros y autores contemporáneos, Madrid, Victoriano
Suárez, 1935.
- Bleiberg, Germán "Algunas revistas literarias hacia 1898", Arbor, -
nº 36, tomo XI, dicbre. 1948, págs. 465-480.
- Cano, José Luis, Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas
de Otero, Madrid, Guadarrama, 1960.
- Espanoles de dos siglos, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A.,
Hora H, 1974.
- Cano Ballesta, Juan, La poesía española entre pureza y revolución
(1930-1936), Madrid, Gredos, 1972.
- Castellet, José María, Veinte años de poesía española, Barcelona, -
Seix Barral, 1960.
- Un cuarto de siglo de poesía española contemporánea, Barcelona, -
Seix Barral, 1969.
- Cernuda, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, - -
Madrid, Guadarrama, 1975.
- Ciplijauskaitė, Birutė, La Soledad y la poesía española contemporá
nea, Madrid, Insula, 1962.
- Corrales Egea, J. y Darmangeat, P, Poesía española. Siglo XX, París,
Librería española, 1966.
- Diego Gerardo, Poesía española contemporánea (1901-1934), 4.^a ed. -
Madrid, Taurus, 1968.

- Macrí, Oreste, Poesia spagnola del 900 (introduzione, \bibliografía, versione e note a cura di...), 2 vols. Milano, Garzanti, 1974.
- Onís, Federico de, Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932), New York, Las Americas Publishing Company, 1961.
- Salinas, Pedro, Literatura española. Siglo XX, 2ª ed., México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- Siebenmann, Gustav, Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973.
- Sobejano, Gonzalo, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967.
- Torre Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1965.♦
- Torrente Ballester, Gonzalo, Panorama de la literatura española contemporánea, 2 ed., Madrid, Guadarrama, 1961.
- Torres Varela, Hilda, '1910-1914 en Espagne', L'année 1913 (Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art á la veille de la première guerre mondiale) Sous la direction de L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, tome 2, págs. 1053-1062.
- Vivanco, Luis Felipe, Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961.
- Zardoya, Concha, Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961.

C. Modernismo y Generación --
del 98.

- Abellán, Jose Luis, "Claves del 98", en Coloquio de Pau, 1973, Madrid, Edicusa, 1973, págs. 151-172.
- , Sociología del 98, Barcelona, Península, 1973.
- Azorín, La generación del 98, ed. de A. Cruz Rueda, Salamanca, Anaya, nº12, 1961.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- Cano José Luis, 'Juan Ramón Jiménez y la revista Helios', Clavileño, VII, nº42 nov-dic, 1956, págs. 28-34.
- Díaz Plaja, Guillermo, Modernismo frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1951 (2ª ed. 1966).
- Faurie, Marie-Joséphe, Le modernisme hispano-américain et ses sources

- ces françaises, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, -- Institut d'Etudes Hispaniques, 1963.
- Ferrerres, Rafael, Los límites del Modernismo y del 98, Madrid, Taurus, 1964.
- , Verlaine y los modernistas españoles, Madrid, Gredos, 1975.
- Granjel, Luis S., Panorama de la generación del 98, Madrid, Guadarrama, 1959.
- , La generación literaria del 98, Madrid, 1968.
- Gullón, Ricardo, Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1963.
- , La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969.
- Henríquez Ureña, Max, Breve historia del Modernismo, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Jeschke, Hans, La generación de 1898 en España (Ensayo de una determinación de su esencia), Madrid, Editora Nacional, 1954.
- Jiménez, Juan Ramon, El Modernismo. Notas de un curso (1953), Madrid, Aguilar, 1962.
- Juretschke, Hans, "La generación del 98, su proyección crítica e influencia en el extranjero", Arbor, XI, 1947, págs. 517-544.
- Laín Entralgo, Pedro, La generación del 98, Madrid, Austral (Vol. 784, 1947).
- Litvak, Lily, El Modernismo, "El escritor y la crítica", Madrid, -- Taurus, 1976.
- O'Riordan, Patricia, "Helios, Revista del modernismo (1903-1904)", Abaco, 4 (1973), págs. 51-150.
- Phillips, Allen W., Temas del modernismo hispánico y otros estudios, Madrid, Gredos, 1974.
- Torre, Guillermo de, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos 1969.

IV. OTRAS OBRAS CONSULTADAS O CITADAS

- A. Historia de la filosofía
- Bergson, H., Obras escogidas, Aguilar, 1963, Oeuvres, Ed. du Centre, Paris, Puf, 1970.
- Brun, Jean, Héraclito o el filósofo del eterno retorno, Madrid, Edaf, 1977.

- Cassirer, Ernst, Kant, Vida y doctrina. Traducción española de -- Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica 1948.
- Cassirer, Ernst, Filosofía de las formas simbólicas, I, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Charon, Jean, Tiempo, espacio, hombre, Barcelona, Kairós, 1969.
- Chestow, Lev, La filosofía de la Tragedia, Dostoievskiy Nietzsche, Traducción de D. J. Vogelmann, Buenos Aires, Emecé, 1949.
- Dilthey, Wilhelm, De Leibniz a Goethe, versión de José Gaos, Wenceslao Roces, Juan Roura, Eugenio Imaz, México, F. de Cultura Económica, 1945.
- Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, Madrid, Alanza Editorial, 1972.
- , Tratado de historia de las religiones, Mexico, Ediciones Era, 1975.
- , Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama, 1967.
- Frazer, G. J., La Rama dorada, Magia y religión, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Foucault, Michel, Nietzsche, Freud, Marx, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Gaos, José, Antología Filosófica, La filosofía griega, Mexico, -- Fondo de Cultura Económica, 1940.
- Gaos, José, Introducción a "El Ser y el Tiempo" de Martín Heidegger, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Heidegger, Martin, El Ser y el Tiempo, Trad. por José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Kant, M., Crítica de la razón pura, I, II, Traducción directa del alemán por Manuel G. Morente, Madrid, 1960.
- Kierkegaard, Søren, El concepto de la angustia, Austral, Espasa -- Calpe, 1963.
- Maritain, Jacques, La philosophie bergsonniene, Études critiques, Paris, Marcel Rivière, 1930.
- Morente G, Manuel, La filosofía de Kant, Madrid, 1961.
- Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia, Espasa Calpe, S.A., 1964.
- Platon, Oeuvres complètes, Paris, Les belles lettres (Doal), 1949-1953.
- Robin, Leon, La pensée gr éque et les origines de l'esprit scien-

- tifique, Paris, Albin Michel, 1973.
- Sartre, Jean-Paul, El ser y la nada, Buenos Aires, Losada, S.A., - 1976.

B. Textos literarios

- Alberti, Rafael, Imagen primera de...(1940-1944), Buenos Aires, Losada, 1945.
- , Poesías completas, Buenos Aires, Losada, 1961.
- , La arboleda perdida, Buenos Aires, Cia. Gal. Fabril Editora, - 1959.
- Aleixandre, Vicente, Los Encuentros, Madrid, Guadarrama, 1958.
- Azorín, Obras selectas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.
- , Clásicos y modernos, Buenos Aires, Losada, 1959.
- Baroja, Pío, Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1949, 8 vols.
- Bécquer, G.A., Obras completas, Madrid, Aguilar, 1969.
- Corrales Egea, J. y Darmangeat, P., Poesía española Siglo XX, Paris, Librería española, 1966.
- Darío, Rubén, Obras poéticas completas, Madrid, Aguilar, 1945.
- , Obras completas, Madrid, Aguado, 1950-1953, 5 vols.
- García Lorca, Federico, Obras completas, Madrid, Aguilar, 5^a ed., -- 1963.
- Gimferrer, Pedro, Antología de la poesía modernista, Barcelona, Barral editores, 1969.
- Guillén, Jorge, Aire Nuestro, Milano, 1968.
- Jiménez, Juan Ramón, Primeros libros de poesía, Madrid, Aguilar, -- 1960,
- , Libros de poesías, Madrid, Aguilar, 1957.
- , Segunda antología poética (1898-1918), Madrid, Espasa-Calpe, 1922.
- , Tercera antología poética, Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.
- , La corriente infinita, Madrid, Aguilar, 1961.
- , Por el cristal amarillo, Madrid, Aguilar, 1961.
- , Estética y tica estética, Madrid, Aguilar, 1967.

- Machado, Manuel, La guerra literaria (1898-1914), Madrid, Impren-
ta Hispano-Alemana, 1913.
- Un año de teatro (ensayos de crítica dramática), Madrid, Bi-
blioteca Nueva, 1918.
 - Día por día de mi calendario. Memorandum de la vida española
en 1918, Madrid, Pueyo, 1918.
 - Obras completas, Madrid, Mundo Latino, 1922, 1923, 1924, (Tomo I.
 - Alma. Caprichos, 1922; Tomo II Museo Apolo (Teatro Pictórico),
1922;
Tomo III. Cante hondo, Sevilla, 1923; Tomo IV. El mal Poema, --
1923;
Tomo V. Dedicatorias, 1924).
 - Alma. Apolo. Estudio y edición Alfredo Carballo Picazo, Ma-
drid, Ediciones Alcalá, 1967.
- Neruda, Pablo, Confieso que he vivido, Barcelona Seix y Barral.
- Ortega y Gasset, José, Obras completas, I-IX, Madrid, Revista de
Occidente, 1964.
- Unamuno, Miguel, de, Obras completas, I-X, Madrid, Escelicer, 1966.
- Ensayos, I-II, Madrid, Aguilar, 1967.
 - L'Essence de l'Espagne, traduit de l'espagnol par Marcel Ba-
taillon,
Paris, Gallimard 1967, Les essais, CXXVIII.
- Valle-Inclán, Ramón, Obras completas, Madrid, Ed. Rúa Nova, 1944.
- Villaespesa, Francisco, Antología poética, Selección, Prólogo y No-
tas, Luis F. Díaz Larios, Almería, Librería-Editorial Cajal +
1977 (año del centenario).
- c. Estudios diversos Teorías lite-
rarias Poética.
- Alonso, Amado, Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1955.
- Alonso, Dámaso, "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Macha-
do".
Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952, págs.
50-102.
- Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos),
Madrid, Gredos, 5 ed. reimpr., 1976.

- Bachelard, Gaston, L'eau et les Rêves, Paris, J. Corti, 1942.
- L'air et les songes, Paris J. Corti, 1943.
- La Terre et les Rêveries de la volonté, Paris J. Corti, 1948.
- La Terre et les Rêveries du repos, Paris J. Corti, 1948.
- La poétique de l'Espace, Paris P.U.F., 1957, 1961.
- La Poétique et la Réverie, Paris P.U.F., 1960.
- La Flamme d'une chandelle, Paris, P.U.F., 1961.
- Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological studies of Imagination, Oxford, University Press 1948.
- Béguin, Albert, L'âme romantique et le rêve, Paris, J. Corti, - 1939.
- Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos 2 vols. 1970.
- Bousoño, Carlos, El irracionalismo poético, (el símbolo), Madrid -- Gredos, 1977.
- Bousoño, Carlos, Superrealismo poético y simbolización, Madrid, -- Gredos, 1979.
- Camón Aznar, José, El tiempo en el arte, Madrid, Organización Sala Editorial, 1972.
- Cano, José Luis, Poesía española del siglo XX, Madrid, Guadarrama, 1960.
- Castellet, José María, Veinte años de poesía española, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Cernuda, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Paris Flammarion, -- 1966, Trad. esp. Estructura del lenguaje poético, Madrid, -- Gredos, 1974.
- Decaudin, Michel, La crise des valeurs symbolistes 1895-1914, Toulouse, Ed. Privat, 1960.
- Dedeyan, Charles, Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours, Tome I, Du postromantisme au symbolisme (1840-1889), -- Paris S.E.D.E.S., 1968; Tome II, Spleen, Révolte et idéal (1889-1914), Paris, S.E.D.E.S., 1972.
- Díaz, José Pedro, Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía), Madrid, -

- Gredos, 3^a ed., 1971.
- Diccionario de Literatura Española, dirigido por Germán Bleiberg y Julian Marías, Madrid, Revista de Occidente 3^a ed., 1964.
- Díez Echarri, E., "Métrica modernista: innovaciones y renovaciones", Revista de Literatura, 1957, enero-junio n°21-22 págs. 102-120.
- Doubrovsky, Serge, Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1967.
- Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, - Paris, P.U.F., 1963.
- Durand, Gilbert, Figures mythiques et visages de l'oeuvre, L'ile-verte, Berg International, 1979.
- Fernández Alonso, M.^aR., Una visión de la muerte en la lírica española, Madrid, Gredos, 1971.
- Friedrich, Hugo, Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Frutos Cortés, Eugenio, Creación filosófica y creación poética, - Barcelona, J. Flors, 1958.
- Gaos, Vicente, Temas y problemas de literatura española, Madrid - Guadarrama, 1959.
- García Blanco, Manuel, En torno a Unamuno, Madrid, Taurus, 1965 -- págs. 215-291 ("Las cartas de Antonio Machado")
- Garcíasol, Ramon de, Lección de Rubén Darío, Madrid, Cultura Hispánica, 1960.
- Greimas, A. J., Essais de sémiotique poétique, Librairie Larousse, 1972.
- Gullón German y Agnes, Teoría de la Novela, Madrid, Taurus 1974.
- Gullón, Ricardo, Conversaciones con Juan Ramón, Madrid, Taurus, 1958
- , Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- , Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Jones, Robert Emmet, Panorama de la nouvelle critique en France - (Gaston Bachelard á Jean Paul Weber), Paris, S.E.D.E.S., 1968.
- Laín Entralgo, Pedro, La espera y la esperanza, Madrid, Revista - de Occidente, 1962.
- Landeira, Ricardo L., La saudade en el Renacimiento de la Literatu

- ra Gallega, Vigo, Ed. Galaxia, 1970.
- López Campillo, Evelyne, La Revista de Occidente y la formación de las "élites", Madrid, Taurus, 1972.
- Martino, Pierre, Parnasse et symbolisme, Paris, Armand Colin, 2^{ème} ed., 1970, (Coll U. 2 n°11)
- Mauron, Charles, Sagesse de l'eau, Paris, Laffont, 1945.
- , Des métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction — á la Psychocritique, Paris, José Corti, 1963.
- Mercier, Alain, Les sources ésotériques et occultes de la poésie -- symboliste. I: Le symbolisme français. Paris, Nizet, 1969 -- II: Le symbolisme européen, Paris, Nizet, 1974.
- Meyer, François, L'ontologie de Miguel de Unamuno, Paris P.U.F., -- 1955. (Trad. esp., Madrid, Gredos 1963).
- Michaud, Guy, Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1960.
- , Connaissance de la littérature. L'oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957.
- Navarro Tomás, Tomás, Métrica española, Syracuse University Press, -- 1956.
- Orozco, Emilio, Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española, Madrid, Prensa Española, 1968.
- Paz, Octavio, Los Hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seis Barral S.A., 1974.
- Palau de Nemes, Graciela, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, (La - poesía desnuda), Madrid, Gredos, 2^a ed., 1974, 2 vols.
- Peyre, Henri, Qu'est-ce que le symbolisme?, Paris, P.U.F., 1974.
- Poulet, Gaston, Études sur le Temps humain, Paris, Plon, 1950.
- , La distance intérieure, Paris, Plon 1952.
- , Les Métamorphoses du Cercle, Paris, Plon, 1961.
- , Les chemins actuels de la critique, Paris, Plon 1967.
- Richard, Jean-Pierre, Poesie et profondeur, Paris, Seuil, 1955.
- Robinet de Clery, Adrien, Rainer-Maria Rilke, Sa vie, son oeuvre, sa pensée, Paris, P.U.F.
- Salinas, Pedro, La poesía de Rubén Darío. (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta), Buenos Aires, Losada, 1948.
- Segre Cesare, Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta, -- 1976.

- *Sobejano, Gonzalo, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 2^a ed. rev., 1970.
- Spire, A., Plaisir poétique et plaisir musculaire, Paris, José Corti, 1949.
- Todorov, Tzvetan, Théorie du symbole, Paris, Editions du Seuil, -- 1977.
- Torre Guillermo de, Doctrina y estética literaria, Madrid, Guadarrama, 1970.
- , Nuevas direcciones de la crítica, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Torrente Ballester, Gonzalo, Panorama de la literatura española contemporánea, 2^a ed., Madrid, Guadarrama, 1961.
- Valverde, José María, Estudios sobre la palabra poética, Madrid, -- Rialp, 1952.
- Verdevoye, Paul, "Colorípoesía de Juan Ramón Jiménez" La Torre, -- Puerto Rico, n°19-20, 1957.
- Vivanco, Luis Felipe, Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama 1957.
- Wahl, Jean, Poésie, Pensée, Perception, Paris, Calman-Lévy, 1948.
- , Défense et Elargissement de la Philosophie. Le recours aux poètes: Claudel, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1958.
- , L'Expérience métaphysique, Paris, Flammarion, 1965.
- Zambrano, María, Filosofía y poesía, Moralia, 1939.
- Zamora Vicente, Alonso, Las "Sonatas" de Ramon del Valle-Inclán -- Contribución al estudio de la prosa modernista, Madrid, Gredos 1955.
- Zardoya, Concha, Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos, Madrid, Guadarrama, 1961.

